

Cleuza Maria Soares

**PÓS-COLONIALISMO NAS TELAS DO CINEMA: NAS
FRONTEIRAS COM *AMÉLIA***

Dissertação submetida à banca de defesa
do curso de Mestrado em Literatura como
requisito para obtenção do título de Mestre
em Literatura, da Universidade Federal de
Santa Catarina, UFSC.

Orientadora: Prof^a Dr^a Simone Pereira
Schmidt

Co-orientadora: Prof^a Dr^a Rosana Cássia
Kamita

Florianópolis

2010

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina

S676p Soares, Cleuza Maria

Pós-Colonialismo nas telas do cinema [dissertação] : nas
Fronteiras com Amélia / Cleuza Maria Soares ; orientadora,
Simone Pereira Schimdt. - Florianópolis, SC, 2010.
92 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de
Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Filme cinematográfico. 3. Linguagem e
cultura. 4. Aculturação. I. Schmidt, Simone Pereira. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

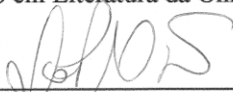
Pós-Colonialismo na telas do cinema: nas Fronteiras com Amélia

Cleuza Maria Soares


Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA


Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
ORIENTADORA

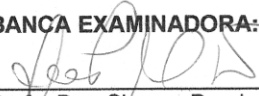


Profa. Dra. Rosana Cássia Kamita
Co-orientadora




Prof. Dr. Stélio Furlan
COORDENADOR DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:




Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
PRESIDENTE



Profa. Dra. Ramayana Lira (UNISUL)



Profa. Dra. Sonia Weidner Maluf (UFSC)



Profa. Dra. Claudia de Lima Costa (UFSC)

*À minha mãe, D. Dulce, (in-
memorian)*

*Por todo amor que me deu e
porque soube imprimir em mim a
importância do conhecimento.*

Ao meu pai (in-memorian)

Por todo amor que me deu.

*Aos meus nove irmãos,
Pela parcela que lhes cabe
nessa vitória de hoje.*

*À Sophia, minha filha,
que vibra comigo em cada
conquista.*

*A Herbert, meu companheiro,
Pela paciência para com meus estudos.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Simone Pereira Schmidt, pela paciência, carinho, e por ter me conduzido a um ramo do conhecimento até então novo para mim, que é a Teoria Literária. À professora Ramayana por ter me apresentado a obra da cineasta Ana Carolina e pelas dicas preciosas na banca de qualificação. À Alessandra Brandão, que sempre me incentivou. Ao professor Felipe Soares, pelas primeiras indicações ao mestrado e à carta de apresentação. À Rosana Cássia Kamita, co-orientadora, pela generosidade e leitura atenta ao longo de todo processo. À Flávia Caetano, pela paciência e profissionalismo nas correções.

À Universidade Federal de Santa Catarina, pela oportunidade de realização do Curso. Ao coordenador da Pós em Literatura, Prof. Dr. Stélio Furlan; ao vice-coordenador, Prof. Dr. Pedro de Souza e à secretária Bel. Elba Maria Ribeiro, sempre atentos para resolver nossas dificuldades.

Agradeço aos amigos e amigas que me deram apoio e incentivaram: Sandra, Deusa, Geórgia, Jefferson, entre tantas outras pessoas, as quais compartilharam comigo os momentos de alegria, mas também de angústias diante da dissertação.

Um abraço especial às minhas irmãs Dalva, pela amizade, apoio e interlocução, diante dos momentos difíceis; Glória por sempre me acolher; Tina pela presença constante na minha vida; Luia por estar sempre atenta e disposta a ajudar; Enir por todo apoio e ombro amigo.

*Uma vez que falar é existir absolutamente
para o outro.*

Frantz Fanon

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa teve como objetivo analisar o filme *Amélia*, roteirizado e dirigido pela cineasta brasileira Ana Carolina. Foi utilizada uma abordagem com base nos estudos pós-coloniais, o que foi fundamental para uma releitura da história do encontro entre culturas diferentes marcadas por relações assimétricas de poder. Neste filme, as personagens precisam utilizar a negociação no espaço da tradução cultural, *locus* desse encontro tenso, permeado por contatos entre línguas diferentes. A ligação entre as personagens, intermediada pela personagem Amélia, entrelaça, no deslocamento de francesas e brasileiras, o encontro entre essas culturas, possibilitando que relações de poder e subalternidade se alternem em meio aos tensos embates. Assim, conceitos inerentes aos estudos pós-coloniais, como transculturação, tradução, subalternidade, fronteiras, dentre outros, puderam ser examinados na performance das personagens europeias, como também na das brasileiras.

Palavras-chave: Pós-Colonialismo; Diferença Cultural; Tradução; Subalternidade.

ABSTRACT

The aim of this study was to analyse the film *Amélia*, written and directed by Brazilian filmmaker Ana Carolina. A postcolonial approach was used in order to better know the encounter among different cultures, marked by relationships without symmetry of power. In this film, the characters need to negotiate in the space of cultural translation, *locus* of this tense, meeting going through different language contacts. The relationship among the characters, mediated by Amélia, the main character, mix French and Brazilian people and their cultures, this mixture makes it possible to visualize the alternations of power and subalternity throughout the scenes. Thus, concepts related to post colonial studies, transculturation, translation, subalternity, boundaries, among others, could be examined in the European characters performance and in the Brazilian characters too.

Key Words: Post Colonialism; Cultural Difference; Translation; Subalternity.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO..... | 17 |
| Algumas linhas a respeito de <i>Amélia</i> | 17 |
| Algumas linhas sobre a cineasta Ana Carolina Teixeira Soares..... | 17 |
| Personagens estrangeiros no cinema brasileiro na década de 90..... | 17 |
| 1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O PÓS- COLONIALISMO..... | 26 |
| 2 CHAMPANHE COM CAFÉ..... | 33 |
| 2.1 A carta: quase uma nova personagem..... | 36 |
| 2.2 As mineiras: Francisca, Oswalda e Maria Luísa..... | 40 |
| 3 TRADUÇÃO: “ <i>Eu não estou entendendo nada</i> ”..... | 44 |
| 3.1 Poliglossia do contato..... | 47 |
| 3.2 As diferenças nas fronteiras..... | 52 |
| 4 TRANSCULTURAÇÃO: DUELOS NO PALCO..... | 61 |
| 4.1 Francisca <i>encena</i> | 66 |
| 4.2 E o porco come a cobra coral..... | 72 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 78 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 81 |
| ANEXO - FONTES UTILIZADAS..... | 91 |

INTRODUÇÃO

Algumas linhas a respeito de *Amélia*

O objeto desta pesquisa, o filme *Amélia* (2000),¹ da diretora brasileira Ana Carolina, possui, como ponto de partida, um fato real: a vinda da atriz francesa Sarah Bernhardt ao Brasil, em 1905,² e sua fatídica queda de um muro de seis metros, o que lhe causou uma fratura exposta no joelho, levando-a, inclusive, a amputar a perna direita tempos depois.

Sarah Bernhardt, representada no filme pela atriz francesa Béatrice Agenin, é convencida por sua camareira brasileira Amélia (Marília Pêra) a apresentar a peça *Tosca*, em uma turnê pela América Latina.

Amélia possui duas irmãs, Francisca (Miriam Muniz) e Oswaldal (Camila Amado), que vivem nos arredores da pequena cidade mineira de Cambuquira, junto com a agregada Maria Luiza (Alice Borges). Elas recebem uma carta de Amélia, pedindo-lhes que viajassem ao Rio de Janeiro para serem costureiras de Sarah Bernhardt, enquanto ela permanecesse no Brasil, recebendo, em troca, um salário, casa e comida. A carta traz também outra notícia, a mais impactante para as mineiras: Amélia não quer mais morar no Brasil, deseja vender as terras onde as irmãs vivem, para dividir a herança da família. Depois de muito pensarem e avaliarem as suas condições, as irmãs decidem embarcar para o Rio. No entanto, Amélia morre de febre amarela quando chega a Buenos Aires, sem encontrar-se com elas.

Algumas linhas sobre a cineasta Ana Carolina Teixeira Soares

“Cinema é coisa para homens, homens assim como eu.”
(Ana Carolina)

¹ AMÉLIA. Direção: Ana Carolina Teixeira Soares. Rio de Janeiro: Cristal Cinematográfica, 2000. DVD Videofilmes (126 min), 35mm. NTSC, COR.

² Conforme Ana Carolina em entrevista à jornalista Marília Gabriela, em outubro de 2000 no site UOL, Sarah Bernhardt esteve no Brasil em 1876 e em 1905. Nesta data, fez o recitativo da peça *Tosca*, do escritor francês Victorien Sardou. O compositor de óperas, o italiano Giacomo Puccini gostou de ver Sarah recitando a peça e criou a ópera. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/a56q6zv70hwb/gabiul--ana-carolina-040268D0B183C6?types=A&>> Acesso em 13 Jun. 2009.

Ana Carolina Teixeira Soares nasceu em 1949, no estado de São Paulo e estudou medicina na Universidade de São Paulo, especializando-se na área de paralisia cerebral. Posteriormente, ingressou no curso de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, deixando-o inconcluso. Também estudou na primeira escola universitária de cinema do Brasil, a Escola Superior de Cinema São Luiz, em São Paulo.

Sua primeira participação no cinema foi como continuísta, no filme *As amorosas* (1967), de Walter Hugo Cury. A partir daí, Ana Carolina realiza vários curtas e médias-metragens. E, por meio de sua presença cada vez mais marcante no cenário da produção cinematográfica brasileira, começa a ser observada, em sua obra, uma profunda ligação com as questões nacionais e também com a Literatura. Isto porque ela faz filmes sobre escritores, utiliza trechos de poemas, contando muitas vezes com personagens reais, personalidades, em seus documentários e ficções, além de escrever os argumentos e os roteiros dos filmes.

A Literatura e as questões nacionais são presenças constantes na obra da cineasta, desde o primeiro curta-metragem, *Lavrador* (1968), no qual divide a direção com Paulo Rufino. O curta, produzido a partir do poema *Lavra-Lavra* de Mário Chamie³, constrói uma narrativa poética sobre o sindicalismo rural e a luta do homem no campo no estado de São Paulo, depois do golpe militar de 1964.⁴ Já em *Indústria* (1969), as questões nacionais também aparecem. Trata-se de uma análise sobre o desenvolvimento da indústria no Brasil entre os governos dos presidentes Juscelino Kubitschek e Costa e Silva.

Depois, sucedem-se vários outros lançamentos de Ana Carolina, os quais serão elencados a seguir. *Três Desenhos* (1970), três estudos de animação, produzidos por meio de *layouts*, do artista plástico Flávio Motta; *Monteiro Lobato* (1970), sua primeira personagem da literatura brasileira, codirigido com Geraldo Sarno, o qual versa sobre a vida e a obra do escritor Monteiro Lobato, tendo sido premiado pela TV Cultura de São Paulo; *Guerra do Paraguai* (1970), curta-metragem sobre objetos relacionados à Guerra do Paraguai pertencentes ao filho de

³ Mário CHAMIE, nascido em São Paulo, um dos principais nomes da vanguarda nos anos de 1950/60, fundador da “poesia práxis”, cuja ideia era construir poemas baseados na prática da vida.

⁴ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) Quase Catálogo1- Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988). Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som/CIEC/Escola de Comunicação da UFRJ/Secretaria de Estado e Cultura. 1989.

um voluntário da pátria; *A fiandeira* (1970), um curta-metragem codirigido com Paulo Rufino, sobre fiandeiras da cidade Bocaina de Minas – situada ao sul de Minas Gerais –, cujo foco é a preservação dos padrões de tecelagem colonial portuguesa na confecção de mantas para montaria, e também premiado pela TV Cultura; *Pantanal* (1971), curta-metragem sobre um dia na vida dos mateiros do Poconé, no Pantanal do Mato Grosso.

Algum tempo depois, novamente a diretora traz uma personalidade histórica, que se mistura às questões nacionais: *Getúlio Vargas, trabalhadores do Brasil* (1974), seu primeiro longa-metragem, em que documenta, por meio de cines-jornais, o período posterior ao Governo de Vargas (HOLLANDA, 1989). Em *Anatomia do espectador* (1975), um curta-metragem, mostra as reações de uma espectadora ao fazer perguntas a diversas pessoas sobre suas preferências e hábitos cinematográficos. Novamente, mais uma personalidade, *Nelson Pereira dos Santos saída o povo e pede passagem* (1978), longa-metragem produzido por meio de depoimentos de cineastas, jornalistas, amigos, dentre outros, sobre a obra do cineasta Nelson Pereira dos Santos. Neste trabalho, Ana Carolina parte de material filmado pela diretora brasileira Tizuka Yamasaki.

Há ainda a famosa trilogia, na qual ela aborda os anseios e frustrações das mulheres: *Mar de rosas* (1977), *Das tripas, Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). Em *Mar de rosas* (1977), um casal discute sua relação enquanto viaja, sob o olhar e a ação da filha adolescente. Em *Das Tripas, Coração* (1982), a cineasta mostra o poder numa escola tradicional e os efeitos provocados nas jovens. Em *Sonho de Valsa* (1987), retrata uma “balzaquiana”, em busca do homem de sua vida.

Mais de dez anos depois, Ana Carolina retorna com duas personalidades e a temática nacional. A cineasta apresenta *Amélia* (2000) – objeto desta dissertação – uma ficção sobre a atriz francesa Sara Bernhardt, quando esta esteve no Brasil, e *Gregório de Matos* (2003), um misto de documentário e ficção, interpretado pelo falecido poeta Wally Salomão, que declama versos do poeta barroco, incomodando instâncias do poder como a Igreja, o Rei, os quais vão combatê-lo até condená-lo.

Atualmente, a cineasta se encontra em fase final de filmagem do seu último projeto, um longa, inspirado na tela *A primeira missa*, do pintor catarinense Victor Meirelles.⁵

Quanto à trilogia citada acima, é possível observar a preocupação da diretora com o universo feminino. A historiadora Flávia Cópio Esteves (2007) estudou os três filmes em sua dissertação de mestrado “Sob Sentidos do Político: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (*Mar de Rosas*, *Das Tripas*, *Coração* e *Sonho de Valsa*, 1977-1986)”, e observa que as personagens femininas perpassam as produções da diretora, funcionando como um “eixo”, em que o poder está sempre presente. Os filmes de Ana Carolina “se vêem envolvidos em uma rede mais ampla de debates, em que poderes e contra-poderes e mulheres, em suas relações entre si e com os homens, emergem como atores e atrizes principais.” (ESTEVES, 2007, p. 21).

As mulheres nos filmes de Ana Carolina estão sempre em evidência, sempre em primeiro plano, como protagonistas, ocupando um espaço privilegiado na tela, espaço esse, tantas e tantas vezes, ocupado por homens.

Embora as mulheres apareçam sempre em destaque na filmografia de Ana Carolina, ela não se considera feminista. Com relação a isto, em 1977, ela disse:

A mulher dirigindo filmes não é novidade. É o mínimo a que tenho direito. Que paternalismo. É a mesma coisa que se dizia em 1920 quando uma mulher dirigia automóvel. Fala-se como se isso fosse importante. Importante é ter creches para a mulher que trabalha fora oito horas por dia ter onde deixar seus filhos. (JORNAL O GLOBO, 1977, *apud* HOLANDA, 1989, p. 105).

Esteves (2007) afirma que a temática de Ana Carolina voltada para o ‘universo feminino’ colaborou para que a cineasta fosse cobrada pela militância feminista. Ao que ela respondia irritada, dizendo que seu cinema não é tão simples. “Meu filme é um grito profundo para que a mulher se libere, para que ame um homem e não o imaginário.” (JORNAL DO BRASIL, 1987, *apud* ESTEVES, 2007, p. 53-54).

⁵ A tela representa a primeira missa celebrada pelo frei Henrique Soares de Coimbra em Porto Seguro, em 26 de abril de 1500, logo após a chegada dos portugueses. Pertence ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

É importante acentuarmos que os filmes de Ana Carolina, além de tratar de questões relativas ao universo das mulheres, vão muito além dessa temática, e, observar isto é um dos objetivos dessa dissertação, como o próprio título sugere.

Numa análise fílmica, vários elementos devem ser levados em consideração, tais como, narrativa, sons, ângulos de câmera, iluminação, bem como a investigação das protagonistas, das antagonistas, dos personagens periféricos, entre outros.

O objetivo desta dissertação é fazer uma leitura do encontro de culturas entre as personagens, que acontece sob forte tensão (embate ou choque cultural), buscando suporte nos estudos pós-coloniais. A proposta é verificar *na mise-èn-cene*⁶, na trilha sonora⁷ e nos intertextos, como as personagens lidam com as diferenças culturais, como são postas, em cena, as relações cotidianas e experiências subjetivas das personagens femininas.

Pretendemos verificar ainda como acontece o entrelaçamento cultural entre as personagens, como se configuram as resistências e as alternâncias de poder que ocorrem entre a francesa Sarah, sua camareira Vicentine e as brasileiras, bem como isto se dá no interior das relações entre as próprias irmãs.

A importância de se estudar com mais profundidade um filme brasileiro, dirigido por uma diretora irreverente como Ana Carolina – e, este filme em especial –, deve-se ao fato de o filme possuir uma gama de temas em acordo com o mundo contemporâneo, como por exemplo, a desigualdade entre os povos diante da acentuada globalização, a diferença cultural, a fronteira linguística, dentre outras questões. A obra da diretora vem pouco a pouco ganhando destaque na Academia⁸. Sendo

⁶ *Mise-em-scène*, palavra francesa cuja origem é o teatro clássico francês, significa “por em cena uma ação”. Refere-se ao movimento e posicionamento dos personagens no espaço cênico. No cinema, o termo é utilizado coincidindo com a origem e aspectos teatrais do termo como iluminação, cenário, figurino, comportamento das personagens. (BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995, p. 145).

⁷ Trilha sonora envolve diálogos, ruídos, música, sons como também os silêncios. (VANOYE, Francis, GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Tradução de Maria Appelenzeller. Revisão Técnica de Nuno César P. de Abreu. Campinas: Papirus, 2008).

⁸ Em 2006, já com o projeto em andamento, ao procurarmos dados sobre Ana Carolina, encontrei uma pesquisa que, em 2007, tornou-se dissertação. Posteriormente entramos em contato com a pesquisadora Flávia Cópio Esteves que me encaminhou a dissertação. Atualmente está disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2007-ESTEVEES-Flavia-Copio-S.pdf>. Há pelo menos mais um pesquisador, Alexandre Silva Guerreiro, que pesquisou A carnavalização e o grotesco junto aos filmes *A Marvada carne* de André Klotzel, *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de Carla Camurati, e *Amélia*, De Ana Carolina. Sua dissertação encontra-se disponível em: <

assim, esta pesquisa divide-se em quatro capítulos organizados da forma descrita a seguir.

Na Introdução, como já visto, um breve resumo sobre o filme analisado, assim como algumas considerações sobre a trajetória da cineasta Ana Carolina e suas produções, além da apresentação da estruturação do trabalho.

No primeiro capítulo, apresentaremos um breve histórico sobre o pós-colonialismo. Tal discussão se faz importante, pois Ana Carolina, ao trazer para o filme o encontro entre culturas, e, junto a isso, a incomunicabilidade marcada por vazios de compreensão entre as personagens, possibilita uma leitura sobre algumas questões a respeito dos estudos pós-coloniais, fazendo uma releitura de relações desiguais de poder. É importante, então, uma apresentação sobre a teoria pós-colonial.

No segundo capítulo, abordaremos as relações subjetivas entre as mineiras e a irmã Amélia. A carta será o caminho e a chave para se entender como ocorre a relação entre elas. Ressentimentos, mágoas, são elementos que ajudam a compreender quem são as personagens e o que elas querem. Neste capítulo, em especial, elas estão em cena trazendo a discussão da diferença cultural, da subalternidade e do poder.

No terceiro capítulo, verificaremos o momento em que as personagens brasileiras recebem as boas vindas dadas pela criada Vicentine, que anuncia, em francês, os recados de Sarah. Portanto, é necessário entender como ocorre esse encontro entre pessoas de línguas e culturas diferentes, e o que é necessário para que elas se traduzam.

Uma das questões fundamentais no filme é a incomunicabilidade entre elas. Numa profusão de línguas, as palavras emergem com força numa turbulenta polifonia, as personagens “gritam” para serem entendidas. Assim, é necessário buscar suporte teórico em autores como Homi Bhabha, que analisa o discurso colonial e a importância da fronteira como espaço onde se articula a diferença e onde acontecem os embates culturais (BHABHA, 1998, p. 20-21). O autor também discorre sobre o conceito de mímica, o que será útil, pois as personagens encontram-se diante da grande diva Sarah Bernhardt, que não se cansa de proclamar sua “diferença”, sendo imitada pela criada Vicentine e observada de perto pelas brasileiras.

Desse modo, uma das razões desse capítulo é verificar a poliglossia no filme, a partir de Mikhail Bakhtin (1988), com apoio José Gatti em seus estudos sobre a representação das línguas no cinema (GATTI, 2000), a partir da leitura que o mesmo faz de Bakhtin. Além de verificar a subalternidade no interior das relações ambíguas, visto que há momentos em que uma personagem está com o poder, enquanto noutros, a mesma aparece numa situação de colonizada, provocando uma instabilidade nas fronteiras linguísticas e culturais. Como exemplo, o fato de a personagem Vicentine abrir mão de falar espanhol e optar pelo francês, dificultando ainda mais o entendimento das mineiras.

No quarto capítulo, será abordado o embate que acontece entre as personagens. Sarah Bernhardt resolve ir morar no teatro; ela abandona o hotel onde está hospedada e se muda para o teatro, levando consigo as mineiras e a criada. O teatro será palco dos embates entre elas. A transculturação, no sentido proposto por Mary Louise Pratt (1999), trata das trocas culturais e é importante aporte teórico para contribuir na análise das relações pós-coloniais.

Nas Considerações Finais, a partir dos conceitos abordados nos capítulos, verificaremos como o filme contribui para o debate pós-colonial, e que essa é uma contribuição dentre muitas, pois outras interpretações poderão ser ampliadas por novos pesquisadores.

Personagens estrangeiros no cinema brasileiro na década de 90

Os anos 90 foram difíceis para o cinema no Brasil. O então presidente Fernando Collor de Melo⁹, por meio de um decreto, extinguiu a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A), sendo que a produção cinematográfica brasileira, naquele momento em baixa, praticamente cessa, pois a Embrafilme era responsável pela sustentação do cinema nacional. Mas, de modo curioso, é justamente com uma diretora, Carla Camurati, em 1995, que o cinema brasileiro vai voltar à cena. Seu filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* ultrapassa um milhão de espectadores com apenas uma cópia, e inicia o que está se convencionando denominar de Cinema de Retomada.¹⁰

⁹ O ex-presidente Fernando Collor de Melo foi deposto por processo de *impeachment* em 1992.

¹⁰ O Cinema da Retomada é definido pelo aumento na produção cinematográfica brasileira, a partir de meados da década de noventa, com a volta do financiamento público por meio da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual. Isso faz com que haja um aumento na produção de filmes, já que esta estava praticamente estagnada, saltando para mais de 20 filmes, além do surgimento

Na primeira fase da retomada, pelo menos em aproximadamente vinte filmes, a presença de personagens estrangeiros se faz presente. É o que afirma Maria do Rosário Caetano em *Cinema Brasileiro*¹¹. Para Caetano, os filmes da primeira fase da Retomada focam o mercado internacional, como que seduzidos pelo discurso neoliberal, cujo mote é a expansão de mercados (CAETANO, 2007). Nesses filmes, o uso da poliglossia tem sido frequente, visto que optam pelo critério de atores e/ou atrizes estrangeiros, como também personagens.

O filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, citado acima, satiriza o período da história brasileira, a partir do momento em que a corte portuguesa foge para o Brasil, durante as guerras napoleônicas. A história é narrada em inglês, por um personagem escocês, para uma criança (Ludmila Dayer). O filme é marcado por diversas línguas como espanhol, inglês, italiano e português, que vão pontuando toda a história, como por exemplo, o italiano, língua da mãe de Carlota Joaquina, o espanhol de seu pai, o português de seu marido, príncipe Dom João VI. Uma variedade de sotaques e línguas, a maioria estrangeira, faladas por vozes brasileiras, espaço em que “as línguas de colonizados e colonizadores se confundem”. (GATTI, 2000, p. 159).

Gatti (2000) destaca a presença do ator espanhol Enrique Hurrutía, cujo sotaque perfeito e “severo” contrasta com a personagem de Carlota Joaquina criança. E também a presença do ator brasileiro Brent Hieatt, descendente de família inglesa, com forte sotaque que revela sua origem de emigrado.

Nesta primeira fase da Retomada, filmes como *Jenipapo* (1995), de Monique Gardenberg, são marcados pelo caráter transnacional dos atores e personagens: um padre, interpretado pelo ator belga Patrick Bauchau, envolvido na luta dos sem-terra no Brasil e o ator canadense Henry Czerny, cuja personagem é um jornalista americano buscando descobrir o motivo que impede a reforma agrária. No filme, os sem-terra, interpretados por atores brasileiros, são coadjuvantes dos protagonistas estrangeiros, e, a língua inglesa predomina na narrativa (CAETANO, 2007, p. 200).

A autora cita ainda mais exemplos de filmes que seguem esta linha, como *O monge e a filha do carrasco* (1996), de Walter Lima Jr.; *Como nascem os anjos* (1996), de Murilo Salles; *Navalha na carne*

de novos cineastas. (NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 13).

¹¹ CAETANO, Maria do Rosário. Os anos 90: Da crise à retomada. *Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada*. In: *Revista Alceu*-v-8-n.15-p.196-216-Jul/dez.2007.

(1997), de Neville D’Almeida; *O que é isso, Companheiro?* (1998), de Bruno Barreto; *For all, o trampolim da Vitória* (1998), de Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz; *Bela Donna* (1998), de Fábio Barreto; *Bossa Nova* (1999), de Bruno Barreto; *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira; *Oriundi* (1999), de Ricardo Bravo; e *Amélia* (2000) (CAETANO, 2007, p. 200).

No filme *Amélia*¹², a narrativa em sua representação poliglótica, utiliza línguas como o francês, o espanhol, e o português, este, falado com sotaque brasileiro, especificamente do interior rural de Minas Gerais, e também de Portugal. Essa poliglossia parece também se incluir no discurso neoliberal do início da retomada proposto por Caetano (2007).

A atriz francesa (Beatrice Agenin) interpreta uma personagem francesa (Sarah Bernhardt) e contracenando em francês com a atriz brasileira Marília Pêra, cuja personagem é a brasileira Amélia, que dá título ao filme. A personagem de Marília Pêra fala francês em praticamente todas as cenas que atua. Béatrice Agenin também contracenando com as atrizes brasileiras Miriam Muniz (Francisca), Camila Amado (Oswalda), e Alice Borges (Maria Luíza), que falam português com sotaque do interior rural de Minas. Há ainda o ator brasileiro Duda Mamberti (Lano), interpretando um personagem português com sotaque lusitano. Por fim, a atriz brasileira Bety Goffman interpreta Vicentine, uma personagem que fala francês e espanhol, a qual contracenando com a atriz francesa, e com as atrizes brasileiras.

Diante desta profusão de línguas e sotaques, o espaço onde as personagens se encontram é aquela zona fronteira na qual as diferenças são articuladas e os embates culturais acontecem (BHABHA, 1998).

No próximo capítulo, trataremos de questões relacionadas ao pós-colonialismo como a mistificação, a desumanização, o poder e a dominação, as quais podemos pontuar na relação, principalmente, entre a atriz francesa e as irmãs brasileiras, fazendo uma ponte entre a ficção e a teoria.

¹² O filme *Amélia* foi premiado no concurso Resgate do Cinema Brasileiro. No Festival de Cinema de Biarritz, França, em 2000, ganhou também o prêmio de melhor filme pelo júri popular, e melhor atriz para Béatrice Agenin.

1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O PÓS-COLONIALISMO

O termo pós-colonial foi utilizado primeiramente pelos historiadores no período do pós-guerra em função da descolonização. Nos anos 70, a preocupação dos críticos literários nas discussões era, principalmente, sobre os efeitos da colonização (SCHMIDT, 2009, p. 137).

O pós-colonialismo engloba várias correntes teóricas heterogêneas, passando por teóricos como Frantz Fanon, Albert Memmi, ambos precursores, Benedict Anderson, Homi Bhabha, Edward Said, Gayatri Spivak, Paul Gilroy, dentre outros (SANTOS, 2001, p. 30).

De acordo com Santos (2001), o pós-colonialismo possui duas acepções: a primeira analisa a economia, a sociologia e a política, a sociedade e as instituições nos Estados que surgiram com a emancipação das colônias. A segunda envolve práticas e discursos que “desconstroem a narrativa colonial escrita pelo colonizador”, buscando narrativas escritas pelos colonizados (SANTOS, 2001, p. 30). Esta acepção possui um viés culturalista no campo dos estudos culturais, linguísticos e literários.

Frantz Fanon (1979) faz uma análise contundente sobre a importância da reação dos povos colonizados perante os colonizadores. No prefácio do livro *Os Condenados da Terra*, o filósofo francês Sartre denuncia a exploração da Europa para com os países colonizados:

Numa palavra, o Terceiro Mundo se descobre e se exprime por meio dessa voz. Sabemos que ele não é homogêneo e que nele se encontram ainda povos subjugados, outros que adquiriram uma falsa independência, outros que se batem para conquistar a soberania, outros enfim que obtiveram a liberdade plena mas vivem sob a ameaça de uma agressão imperialista. Essas diferenças nasceram da história colonial, isto é da opressão. (SARTRE, 1961, in FANON, 1979, p. 6).

Sartre expõe os excelentes resultados econômico-financeiros alcançados em benefício dos colonizadores:

Sabeis muito bem que somos exploradores. Sabeis que nos apoderamos do ouro e dos metais e, posteriormente, do petróleo dos ‘continentes

novos' e que os trouxemos para as velhas metrópoles. Com excelentes resultados: palácios, catedrais, capitais industriais; e quando a crise ameaçava estavam ali os mercados coloniais para amortecer ou desviar. A Europa empaturrada de riquezas, concedeu de juro a humanidade de todos os seus habitantes; entre nós, um homem significa um cúmplice, visto que todos nós lucrámos com a exploração colonial. (SARTRE, 1961, *in* FANON, 1979, p. 17).

Para Fanon (1979), a colonização opera em vários níveis: na questão religiosa, com a contribuição da Igreja ao tranquilizar o povo; na cultura; na economia, levando o colonizado a assimilar os valores impostos pelo colonizador. O colonizador utiliza uma linguagem na qual animaliza o colonizado, transforma-o em animal irracional. O autor também critica o colonizado que acaba aceitando a terrível situação de explorado, buscando uma espécie de alívio-"alienação" nos rituais. Critica as elites locais que apoiam os colonizadores e também critica o intelectual colonizado, pois "o intelectual colonizado investiu sua agressividade em sua vontade mal dissimulada de se assimilar ao mundo colonial. Pôs sua agressividade a serviço de seus interesses próprios..." (FANON, 1979, p. 45-46).

Para que o colonizado volte a ser ator de sua própria história, ele precisa destruir, expulsar, explodir, enterrar o colonizado. É uma luta, uma guerra, entre colonizador e colonizado. Fanon afirma que descolonizar implica violência: "(...) o colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. É a violência em estado bruto e só pode inclinar-se diante de uma violência maior." (FANON, 1979, p. 46).

Albert Memmi (1997), em seu estudo sobre as relações entre o colonizador e o colonizado, demonstra o quanto o colonizador é visto como um usurpador, cheio de privilégios que são criados para beneficiá-lo, pois busca o lucro, o enriquecimento nas colônias, e ainda é protegido pelas leis e consulados. Por outro lado, o colonizado é pintado por meio de um "retrato mítico", como por exemplo, o mito do colonizado ligado à preguiça, à ociosidade, valorizando-se, obviamente, o trabalho do colonizador: "O retrato mítico do colonizado conterà então uma inacreditável preguiça. O do colonizador o gosto virtuoso da ação." (MEMMI, 1997, p. 78).

Assim, sempre com o objetivo de adquirir mais e mais vantagens, o colonizador ainda torna a preguiça "essência" do colonizado. Outro

retrato construído pelo colonizador é o da desumanização,¹³ negando ao colonizado qualquer qualidade positiva. Colabora ainda nesse retrato a despersonalização, chamada por Memmi (1997) de “marca do plural”, isto é, a transformação do sujeito como indivíduo, em um “coletivo anônimo”, no qual todos passam a ser caracterizados negativamente. Desse modo: “Se a doméstica colonizada não vem certa manhã, o colonizador não dirá que ela está doente, ou que ela engana, ou que ela está tentada a não respeitar um contrato abusivo.” “[...] Afirmará que ‘não se pode contar com eles’.” (MEMMI, 1977, p. 82). Tal percepção dilui a individualidade no geral, em que todos passam a ser referidos como “eles”.¹⁴ Forma-se, então, a mistificação; a imagem distorcida acaba sendo reconhecida pelo colonizado e a ideologia das classes dominantes sendo aceita pelas classes dominadas.

Tanto Fanon (1979), quanto Memmi (1977) possuem aspectos em suas obras bastante semelhantes, pois ambos refletem contra a colonização, chegando a conclusões parecidas como a mistificação, a desumanização e a aceitação do colonizado da ideologia do colonizador, tendo sido as ideias de ambos incorporadas pelos teóricos pós-coloniais.

Edward Said (1990), em sua grande obra, bastante citada nos estudos pós-coloniais, *Orientalismo: o oriente como invenção do Ocidente*, demonstra como o Oriente, do modo como é conhecido, foi construído pelo Ocidente, em especial pelos franceses e ingleses. Baseando-se em textos e autores, chamados por ele de orientistas, o autor afirma que o Ocidente fez um “retrato” (tomo aqui emprestada a expressão de Albert Memmi) do Oriente que perpassa a política e a cultura, nas quais a relação criada é de poder e de dominação.

O que quero mostrar é que o Orientalismo deriva de uma proximidade particular que se deu entre a Inglaterra e a França e o Oriente, que até o início do século passado significara apenas a Índia e as terras bíblicas. A partir do início do século XIX até o final da Segunda Guerra, a França e a Inglaterra dominaram o Oriente e o orientalismo; desde a Segunda Guerra os Estados Unidos têm dominado o oriente, e o abordam do mesmo modo

¹³ Essa desumanização é percebida na hostilidade sofrida pelas mineiras ao serem incisivamente chamadas de “Porcas imundas!”.

¹⁴ Sarah acaba generalizando ao dizer para as mineiras que elas são “inação, preguiça e destruição”.

que a França e a Inglaterra o fizeram outrora (SAID, 2001, p. 16).

Said (2001), ao demonstrar como o mundo Ocidental possui uma imagem do Oriente que foi construída “através de romances, descrições e informações sobre a história e a cultura orientais” (BONNICI, 2003, p. 207), contribui para a desconstrução dessa imagem criada por: “[...] historiadores, escritores, poetas e estudiosos durante vários séculos”. (BONNICI, 2003, p. 207). Said (2001) afirma que decidiu examinar de um ponto de vista histórico e antropológico amplo “não só os trabalhos eruditos, mas também as obras literárias, as passagens políticas, os textos jornalísticos, livros de viagens, estudos religiosos e filológicos” (SAID, 2001, p. 34).

No entanto, a teoria pós-colonial esbarra em alguns questionamentos, como o prefixo “pós” e o próprio termo “colonial”. Alguns críticos, como a teórica Ella Shohat destacam a questão da confusão que o prefixo “pós” gera. A autora argumenta que o prefixo pós “sugere um estágio após a derrocada do colonialismo, por isso, remete a uma espaço-temporalidade ambígua.” (SHOHAT, 1992, *apud* STAM, 2003, p. 322). Questiona ainda, por exemplo, se seria adequado falar-se em pós-colonial na América Latina, cuja independência ocorreu no século XIX, ou se os Estados Unidos são uma nação pós-colonial. Afirma que a utilização do termo “pós-colonial” anula e obscurece as diferenças profundas entre países como França, Argélia, Grã-Bretanha, Iraque, Brasil e os Estados Unidos. Para Shohat,

O ‘pós-colonial’ tende a ser associado aos países terceiro-mundistas que conquistaram sua independência após a Segunda Guerra Mundial, mas se refere, igualmente, à presença diaspórica do Terceiro Mundo no interior das metrópoles do Primeiro Mundo. [...] Sendo a experiência colonial compartilhada, ainda que assimetricamente, pelo (ex-)colonizador e pelo (ex-)colonizado, poder-se ia indagar: o ‘pós’ indica a perspectiva do ex-colonizado (argelino, por exemplo), do ex-colonizador (no caso, os franceses), do ex-colono (o *pied noir*), ou do híbrido deslocado na metrópole (o argelino na França)? Tendo em vista que a maior parte do mundo vive hoje ‘depois’ do colonialismo, o ‘pós’ neutraliza as diferenças significativas entre a

França e a Argélia, a Grã-Bretanha e o Iraque, os Estados Unidos e o Brasil. (SHOHAT, 1992, *apud* STAM, 2003, p.322-323).

Para Hall (2008), o teórico precisa ficar atento ao lidar com as distinções sociais e raciais, pois o termo ‘pós-colonial’ ilumina o fato de que a colonização esteve inscrita nas sociedades das metrópoles imperiais e também nas culturas dos povos colonizados. Essa “inscrição” tem efeitos – negativos – culturais e históricos, e são irreversíveis. (HALL, 2008, p. 102). Ele observa que:

[...] O termo se refere ao processo geral de descolonização que, tal como a própria colonização, marcou com igual intensidade as sociedades colonizadoras e as colonizadas (de formas distintas, é claro). Daí, a subversão do antigo binarismo colonizador/colonizado na nova conjuntura. (HALL, 2008, p. 101-102).

De acordo com Hall (2008), sim, é necessário entender as circunstâncias do passado colonial, visto que nem todas as sociedades se tornaram pós-coloniais do mesmo modo. O termo pós-colonial pode contribuir na descrição da mudança nas relações globais desde os períodos imperiais até a pós-independência. E ainda ajuda na identificação das “novas relações” e disposição de poder que emergem desse contexto pós-descolonização. É necessário ter em mente esse amplo processo de descolonização que marca ambas as sociedades, colonizadas e colonizadoras, mas de modo diferente, não só entre as nações, mas no interior de cada uma (HALL, 2008, p.101-102). Por isso, Hall reivindica a *différance* – as diferenças continuam profundas, mas as formas binárias de representação não são mais adequadas na descrição desse processo. O binarismo deve ser relido “como formas de transculturação, tradução cultural, destinadas a perturbar para sempre os binarismos culturais do tipo aqui/lá”. (HALL, 2008, p. 102).

Respondendo às críticas feitas por Shohat (1992), Hall (2008) afirma que o pós-colonial significa um ganho epistemológico, pois “se refere à ‘colonização’ como algo mais do que um domínio de algumas potências imperiais sobre determinadas regiões.

De acordo com os estudos pós-coloniais, a colonização “significa o processo inteiro de expansão, exploração, conquista, colonização e hegemonia imperial que constituiu a ‘face mais evidente’, o exterior

constitutivo, da modernidade capitalista europeia e, depois Ocidental, após 1492”. (HALL, 2008, p. 106).

O autor argumenta ainda que toda discussão sobre esse processo colonial passa por um “campo de forças de poder-saber”. Não é no âmbito cronológico, ou seja, no “momento posterior” que se coloca o sentido de “pós”. De acordo com Hall, a questão do “pós” do colonial é epistemológica porque surgem novos paradigmas de poder-saber que superam antigas espistemes. Não significa que cessam os conflitos nesse campo de poder-saber, mas sim, que ocorrem transformações e os campos são reconfigurados, por meio do que Gramsci denominou “movimento de ‘desconstrução-reconstrução’, ou que Derrida, num sentido mais desconstrutivo, denomina ‘dupla inscrição’”. (HALL, 2008, p. 112).

Nessa desconstrução, os conceitos não são demolidos, e sim, permanecem naquilo que Derrida denomina “sob rasura”.¹⁵ Portanto, o “pós” está “entre uma lógica racional e sucessiva e uma desconstrutora”, (HALL, 2008, p. 114), cujo objetivo é “superar a crise de compreensão produzida pela incapacidade das velhas categorias de explicar o mundo” (HALL, 2008, p. 116). Desse modo, o pós-colonial vai além do colonial:

Contudo, parece-me, neste sentido, o “pós-colonial” não difere dos demais “pós”. Não se trata apenas de ser “posterior” mas de “ir além” do colonial, tanto quanto o “pós-modernismo” é posterior e vai além do modernismo, e o pós-estruturalismo segue cronologicamente e obtém seus ganhos teóricos ao “subir nas costas” do estruturalismo. (HALL, 2008, p. 111).

Portanto, para Hall (2008) não há nenhum risco nessa questão do pós-colonial. Pelo contrário, o que há é um ganho epistemológico nessa discussão teórica:

É justamente a distinção falsa e impeditiva entre colonização enquanto sistema de governo, poder e exploração e colonização enquanto sistema de conhecimento e representação que está sendo recusada. Uma vez que as relações que

¹⁵ Derrida substitui o “e” pelo “a”, na palavra francesa *différance*. Esse “e” é justamente a rasura que quer dizer algo que está sempre em falta, uma perda, algo que escapa, uma (in)presença. (NUNES, 2006, p. 1).

caracterizam o ‘colonial’ não mais ocupam o mesmo lugar ou a mesma posição relativa, podemos não somente nos opor a elas mas também criticar, desconstruir e tentar “ir além” delas. (HALL, 2008, p. 111).

Conforme Santos (2004, p. 8), o colonialismo terminou “enquanto relação política, mas não acarretou o fim do colonialismo enquanto relação social, enquanto mentalidade e forma de sociabilidade autoritária e discriminatória”. Permanecem padrões de discriminação social nas sociedades não-ocidentais, que sofreram com a colonização, mas também nas ocidentais. Por isso, a importância do pós-colonialismo, cuja definição deste autor é:

[...] um conjunto de correntes teóricas e analíticas, com forte implantação nos estudos culturais, mas hoje presentes em todas as ciências sociais, que têm em comum darem primazia teórica e política às relações desiguais entre o Norte e o Sul na explicação ou na compreensão do mundo contemporâneo. (SANTOS, 2004, p. 8).

Para Marcon (2005), o pós-colonialismo é um “conceito universal, na medida em que sociedades colonizadas e colonizadoras foram ambas afetadas pelo processo colonial.” (MARCON, 2005, p. 1). Hall (2008) argumenta que o termo pós-colonial deve “reler a colonização como parte de um processo essencialmente transnacional e transcultural global, produzindo uma reescrita descentrada, diaspórica ou global de anteriores grandes narrativas centradas em nações.” (HALL, 2008, p. 102).

Portanto, o pós-colonialismo engloba “uma ampla gama de experiências políticas, culturais e subjetivas, que se deslocam no tempo (pré e pós-colonial) e se situam em diferentes lugares” (SCHMIDT, 2009, p. 137), permanecendo por meio de saberes, culturas etc. Ou seja, as nações colonizadas e colonizadoras possuem resquícios profundos desse passado em suas experiências.

Enfim, na tentativa de nos aproximar mais desse universo rico, díspar e hostil que se levanta entre estas personagens, as quais representam colonizadores, dominadores e colonizados, subservientes, na seção que se segue, mais alguns fios sobre tal relação.

2 CHAMPANHE COM CAFÉ

Os minutos iniciais do filme, os quais servem para apresentar as personagens, já indicam a relação entre Amélia e Sarah, a crise pela qual passa Sarah e o amparo que ela recebe de Amélia, a qual cuida de tudo para que a diva fique bem, preocupando-se sempre em “levantar o moral” de Sarah.

A primeira cena da narrativa fílmica mostra Sarah recebendo os aplausos da plateia no palco em Paris. Rosas são jogadas no palco. Fecha-se a cortina e Amélia corre para ajudá-la. Abraça-a e as duas saem caminhando pelo teatro, enquanto Sarah diz: *“Estou exausta! Não havia ninguém na plateia.”* Ao que Amélia responde: *“Não, a plateia estava cheia.”* E Sarah conclui: *“Ninguém me ama mais”*. Amélia responde que não é verdade, os aplausos demonstraram, pois foram fortes e magníficos, dizendo para que ela acreditasse, e ainda dando um beijo no pescoço dela. As duas caminham até os fundos do palco, Sarah sendo abraçada e amparada durante o trajeto até o camarim. Na cena seguinte, no camarim, Amélia pega um robe, caminha em direção a Sarah e abraça-a, amparando-a novamente. Desse modo, fica claro que a cena evidencia o cuidado de Amélia para com Sarah, a fraqueza da diva e a dependência emocional desta para com Amélia. Sarah passa por uma crise financeira devido à sua carreira e passa por outra de identidade, ou seja, se encontra numa situação de extrema fragilidade, pois considera que seu talento está acabando.

Noutra sequência, já no Brasil, por meio de *flashback*, Amélia expulsa o empresário Salustiano (Pedro Paulo Rangel) do quarto. Há ainda uma cena curta em que Sarah, histérica, arranca os lençóis da cama, enquanto Amélia sentada calmamente diz: *“É a idade.”* Nesse caso, ela passa também por uma crise de idade. São cenas breves, momentos em que ela se lembra da amiga, mas que deixa em evidência a fragilidade de Sarah diante do momento que atravessa.

Sarah depende emocionalmente de Amélia para se levantar da crise, e esta segue a diva de perto. Amélia possui uma importância fundamental na carreira e na vida pessoal de Sarah, cuidando dos mínimos detalhes. É Amélia que fica na coxa aguardando os aplausos finais do espetáculo para “socorrer” e amparar a frágil dama, após o espetáculo. Conforme afirma o crítico de cinema Ismail Xavier (2000), ela criou uma carência em Sarah, mas com sua morte, a ligação permanece e a carência será suprida pelas irmãs. Xavier afirma:

A Amélia que trabalha para Sarah Bernhardt é a mulher que perdeu a identidade, que se tornou um prolongamento da atriz francesa. Mas ela também pode representar uma vitória da oprimida, pois criou em Sarah Bernhardt um tipo de carência que só ela pode suprir. Com a sua morte, essa carência só pode ser resolvida pelas suas substitutas, as duas irmãs e a empregada. (XAVIER, 2000, p. 9).

Mas, criar e suprir uma carência em sua patroa não significa, necessariamente, uma “vitória”, como afirma Xavier. Pois, embora Amélia seja importante na vida de Sarah, será sempre a “outra”, assimilada à cultura francesa, uma subalterna. Afinal, ela é a camareira que veio de um país distante, mas que acaba ganhando a afeição da diva, em função da sua profunda dedicação a ela. Amélia, cujo nome (é importante lembrar) remete à personagem da música de Ataulfo Alves, como uma mulher de “verdade”, submissa, “perfeita”; é quem convence a francesa a fazer a turnê pelos Estados Unidos, Argentina e Brasil. Portanto, Amélia possui uma força persuasiva capaz de direcionar os caminhos de Sarah.

Percebe-se na *mise-èn-scene*, neste momento inicial do filme, um traço irônico e ambíguo, que reforça justamente ambas as posições: camareira e diva francesa. Ao mesmo tempo em que sugere a fraqueza da diva, a dependência dela para com a subalterna brasileira, sabe-se que Sarah Bernhardt é, naquele momento, uma das mulheres mais importantes do século. E, como afirma a teórica Linda Hutcheon (2000, p. 76), a ambiguidade é típica da ironia, ou seja, uma camareira, estrangeira, cuidando da grande diva do teatro francês e mundial e influenciando em suas decisões e impressões sobre a realidade. Há, portanto, uma ambiguidade na relação de subalternidade entre Amélia e Sarah, pois Amélia apresenta-se forte, direcionando e, até mesmo, administrando a carreira da diva, enquanto esta é vista como frágil, debilitada.

Assim, posições de poder e subalternidade se alternam entre elas. Sarah, a poderosa atriz francesa, está numa posição de fragilidade, enquanto que a camareira, subalterna, exerce um tipo de poder. Essa mulher consegue influenciar as decisões da atriz, que fica totalmente à mercê de suas opiniões. Ana Carolina (2000) diz que “toda grande atriz tem no camarim aquela mulher que a penteia, que a veste, que a despe, que diz que você estava maravilhosa. Essa mulher te vê nua...”. Ou seja, ela sabe de tudo que se passa com a diva.

Ana Carolina (2000) afirma ainda que “Sarah Bernhardt só existe enquanto tal por causa do carinho e dedicação de Amélia”.¹⁶ Numa cena em que as mineiras tiram as medidas para os vestidos de Sarah, ela afirma: “*Eu não seria o que sou se não fosse ela. Hoje posso dizer que foi Amélia quem me criou. Amélia se empenhava com tal ardor para que eu existisse. Para que eu fizesse somente o que eu desejasse. Não era devoção. Era mais que isso. Ela era eu.*”

Isto é, Amélia realmente dirigia a vida da atriz francesa, a ponto de ser considerada como ela. Sarah continua dizendo: “[...] *era isso que eu encontrava nos olhos de Amélia: paixão. A paixão dela pela minha paixão. Pela minha arte!*” Esta ambígua dependência entre elas é reafirmada pela *mise-en-scène*, ao mostrar a crise que Sarah atravessa.

As duas cenas iniciais com Sarah são curtas, mas suficientes para demarcar as diferenças e semelhanças entre as personagens; percebe-se ali o mundo de Sarah, em Paris, o mundo do teatro, da alta cultura, do refinamento. Flores jogadas no palco, aplausos, e a trilha que acompanha a cena é uma ópera. O luxo está presente nas roupas – ela usa um vestido branco com uma túnica por cima –, no camarim, nos objetos, e até no champanhe que está no balde. Ela pode ser considerada a personificação da metrópole.

Na segunda sequência do filme, é apresentada a personagem Francisca. A câmera a acompanha passando pelo curral, abrindo a porteira, tendo como trilha o mugido dos bois, o cacarejar das galinhas, o piar dos pássaros. Ela usa um vestido preto, segue caminhando próxima ao curral “pitando” seu cigarro, que jogado ao chão, em seguida pisado, limpa os pés na entrada da porta e entra em casa.

Em seguida, há um corte para a personagem Oswalda, que segue apressada com a carta na mão, tendo à sua frente o cachorro Fubá. Ela também limpa os pés antes de entrar em casa e fecha a porta. Direciona o olhar para a carta com ar de preocupação. Sentada numa cama em um cômodo ao lado da cozinha, está a criada Maria Luíza. Ela pergunta para Francisca se esta caiu, ao que ela responde que escorregou. Ainda segurando a carta na mão sobre o peito, Oswalda mantém o semblante preocupado. Pergunta se o trabalho rendeu e anuncia que chegou mais uma carta. “*Quer que eu leia?*” – pergunta ela. “*Só do meio para o fim, onde ela diz o que interessa*” – responde Francisca.

¹⁶ Marília Gabriela entrevista Ana Carolina. Tv Uol 19 de outubro de 2000. <<http://mais.uol.com.br/view/a56q6zv70hwb/gabioul--ana-carolina-040268D0B183C6?types=A&>> Acesso em 13 Jun. 2009.

Neste início do filme, o contraponto entre Sarah e as irmãs está presente na simplicidade das últimas, nas cores escuras das roupas, na rusticidade dos poucos objetos, na lentidão daquele mundo rural, quase parado, no café coado no fogão a lenha; elementos contrastantes com os aplausos efusivos direcionados à atriz, sua roupa clara e esvoaçante, sua champanhe no balde com gelo.

Assim, estas cenas iniciais ajudam a compreender a diferença existente entre Sarah Bernhardt e as brasileiras, a simplicidade do mundo rural e a sofisticação presente naquele mundo urbano de Sarah – mundo do teatro, da arte erudita, com sua pompa, seu luxo “*cheia de coisa*”, como diz Francisca. Entre o “champanhe e o café”, diferenças profundas. E na breve introdução do filme, se antevê o conflito que surgirá do encontro marcado pelas desigualdades culturais entre elas.

2.1 A carta: quase uma nova personagem

Após aparecer, brevemente, na cena inicial no teatro, em Paris com Sarah, a personagem Amélia será vista somente por meio de *flashbacks*, em muito facilitados pela carta que Amélia envia às irmãs antes de morrer. Além disso, funcionando quase como uma nova personagem, passando de mão em mão entre as mineiras, a carta contribui para o aprofundamento da apresentação da irmã, e, pelas notícias trazidas por ela; se descortina a conflituosa relação vivenciada pelas irmãs.

Assim, a carta, signo da viagem do deslocamento e da distância entre Amélia e as irmãs, vai sendo lida aos poucos, dando ritmo a esta parte da narrativa. Francisca e Oswalda se revezam na leitura. No início, Amélia diz: “*Caras irmãs, não tenho mais intenção de voltar a viver no Brasil. Eu já consegui comprador para as terras de Cambuquira. Chegou a hora de dividir o que é nosso.*” Oswalda pergunta para Francisca o que significa dividir, ao que Francisca responde, fazendo um gesto com as mãos, indicando que significa roubar. Na continuação da carta, Amélia afirma ter todas as remessas dos recibos do dinheiro enviado para os trabalhos nas minas d’água e também com o gado. Francisca pergunta aos berros: “*Que ela quer dizer com isso? Quê que ela quer?*”.

As situações desagradáveis vividas por elas vão sendo relembradas por meio das palavras de Amélia, como: “*Só eu sei o quanto trabalhei e quantas vezes o dinheiro não dava nem para comer. Tinha horror de conviver com a miséria e a humilhação e a imundície e*

a vida na fazenda com a ignorância e a estupidez que ocês me impunham.”

Amélia faz um desabafo na carta por tudo que sentiu quando vivia na roça, havendo vários momentos em que as irmãs, com raiva, param de ler, retomam seus trabalhos, para depois voltarem à leitura. A leitura da carta feita aos poucos, além de ser uma opção da diretora, é utilizada para apresentação da “premissa dramática” do filme, ou seja, aquilo que move a história (FIELD, 2001, p. 4). Tal recurso serve para impulsioná-la.

Portanto, é interessante que essa leitura aconteça bem devagar, parando e recomeçando, também para que as personagens tenham tempo para digerir tudo que Amélia escreveu. Ou seja, o que elas precisam assimilar para se prepararem para a mudança que ocorrerá em suas vidas. A venda das terras é uma delas. Já, os espectadores têm o tempo adequado para conhecerem a apresentação da “premissa dramática”.

Na carta, Amélia diz que queria viver sua própria vida, enquanto as irmãs a consideravam louca e de gênio forte. Ela não gostava de viver no meio rural, pois segundo ela, além do trabalho na fazenda ser muito, “*não dava nem para comer*”. Diz que sentia “*repugnância por tudo que a rodeava*”, e que as irmãs passaram trinta anos na fazenda vivendo como bem entendiam, transformando a terra em algo pior – apesar de a terra onde moravam possuir uma mina d’água e das mineiras sonharem em melhorar o local e ganhar dinheiro com as “*águas curativas*”, como diz a personagem Francisca.

Maria Luíza, a agregada, em efeito *off*,¹⁷ no caminho de volta da mina d’água, diz lembrar de Francisca dizendo que ia fazer as obras na mina, mas que gastou todo o dinheiro. O que sinaliza que Maria Luíza, de certa forma, reflete sobre a situação, não sendo tão inocente e boba como aparenta ser, conseguindo se intrometer nas conversas, e dando palpite em alguns momentos.

Aos poucos, o poder de Amélia sobre as irmãs vai se efetivando, pois elas vão se acostumando com a ideia de sair daquele mundo rural. Assim, Francisca acaba dizendo que percebeu que tinha vontade de sair dali, e até reza, agradecendo a Amélia por isto:

Peço a Deus para não mudar nada aqui. Para que Amélia não me tire daqui. Rezo para que alguma desgraça aconteça para Amélia. Depois vai indo, vai indo e eu acabo a reza agradecendo Amélia

¹⁷ Voz ou sons presentes num filme, porém, cuja fonte emissora não aparece.

por me tirar daqui. Eu nunca tinha percebido que tinha essa vontade de sair daqui. E eu acabo a reza agradecendo Amélia por me tirar daqui. Eu nunca tinha percebido que tinha vontade de sair daqui.

Há uma ambivalência presente no discurso de Francisca, pois ela não quer mudar, sair do mundo rural: “não me tire daqui” (das raízes, das tradições); depois reza pedindo: “me tire daqui”, desejando ir para a cidade (ou, “me deixe entrar na modernidade”).

A relação entre Francisca e Amélia, portanto, apresenta-se bastante conflituosa. Sobre a questão das vendas das terras, Francisca diz que se o marido estivesse vivo ele daria uma surra em Amélia. Isso mostra o quanto ela possui ressentimento para com a irmã. E ainda, soma-se a isso o fato de que Amélia tivera, em maior escala, o carinho do pai. Pois Francisca comenta que este dizia que a irmã era a mais frágil das três, do que, obviamente, Francisca discorda. Quanto à Amélia, o fato de ter ido embora de Cambuquira para Paris, mostra que ela ficou livre da pobreza, do domínio de Francisca e daquele modo de vida que detestava.

Percebe-se Amélia totalmente assimilada à cultura francesa, pois ela assume a língua e a cultura daquele país. Mudar de cultura, conforme afirma Homi Bhabha (2007), significa uma transformação radical do sujeito, pois um indivíduo possuidor de uma cultura acaba se desapropriando de sua origem, ou seja, de seus hábitos, dos costumes, da língua materna e da religiosidade, “o discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um “outro” e ainda assim inteiramente apreensível e visível.” (BHABHA, 2007, p. 111).

Amélia vai conduzindo os rumos das irmãs, já que deixou tudo preparado. Como elas não têm dinheiro, ficarão na companhia de Sarah, não precisando pagar hospedagem nem alimentação, além de receber um pagamento pelas costuras, pois segundo Amélia:

Arranjei trabalho para ocês duas na Companhia. Alguns vestidos que madame vai usar na temporada de Nova York terão que ser refeitos. Ocês encarregarão dessas costuras. Terão um bom pagamento pela tarefa e durante esse tempo, nenhuma despesa com alimento e moradia. Não se assustem com a qualidade dos tecidos. São franceses, finjam que os conhecem muito bem.

Ao conduzir o rumo das irmãs, amarra o “destino” de Sarah ao delas. Assim, mesmo morta, faz-se presente o tempo todo. Possibilita o encontro das irmãs com Sarah, e a convivência forçada que se dará entre elas. Por isso, é possível ver Amélia como uma espécie de “ponte transcultural”, como um ponto fronteiro, permitindo esta ligação. Conforme Heidegger (1971, *apud* BHABHA, 2007, p. 24) afirma: “Sempre, e sempre de modo diferente, a ponte acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens para lá e para cá, de modo que eles possam alcançar outras margens... A ponte reúne enquanto passagem que atravessa.” Neste encontro, ocorrerá o entrelaçamento dos mundos, das culturas, das diferenças.

Viver como exilada não é uma situação fácil de ser experienciada, é o que afirma Said (2003). O exílio “é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada [...]”. E ainda “[...] As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre.” (SAID, 2003, p. 46). No entanto, a experiência do exílio, embora sofrida, acaba por possibilitar as trocas nessa zona fronteira, preservando as diferenças. (FANTINI, 2004, p. 175).

Para Said (2003), há três tipos de exílio: exilados, pessoas que são banidas de sua terra natal; os refugiados, pessoas que precisam de ajuda internacional, em função de problemas políticos em seus países como a guerra, por exemplo; e os expatriados, caso de Amélia, aqueles que moram noutros países voluntariamente por motivos pessoais e sociais. (SAID, 2003, p. 54). O exílio vivenciado por Amélia acaba não tendo aquele sentido de sofrimento acentuado, e sim, de experiência, conforme explica Said:

O exílio, longe de constituir o destino de infelizes quase esquecidos, despossuídos e expatriados, torna-se algo mais próximo a uma norma, uma experiência de atravessar fronteiras e mapear novos territórios em desafio aos limites canônicos clássicos, por mais que se devam reconhecer e registrar seus elementos de perda e tristeza. (SAID, 1995, p. 389).

A miséria a que Amélia se refere, ao dizer que às vezes não tinha dinheiro nem para comer, foi um dos motivos para a personagem buscar a condição de estrangeira, o que aponta para algo que se repete

diariamente no mundo atual, com as pessoas tentando mudar em função da miséria, de sonhos roubados, do subdesenvolvimento de seus países, mas na esperança de um “retorno redentor.” (HALL, 2008, p. 28). Há, portanto, uma situação concreta em sua mudança para a França: a condição social, material, como dito em suas palavras, o quanto trabalhou, não dando nem para se alimentar.

Portanto, Amélia era uma exilada e, nesse sentido, é possível traçar um paralelo com a morte do poeta Gonçalves Dias, pois após dois anos na Europa para tratamento de saúde, em sua volta, o navio em que estava naufragou a poucos metros da costa do Maranhão. E, como uma espécie de ironia do destino, todos se salvaram, exceto o poeta, pois ainda se encontrava muito doente.¹⁸

No caso dela, pelos versos cantarolados – “Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá/ As aves que aqui gorjeiam, não gorjeiam como lá” –, é possível percebê-los como um ato de ironia. Isto ocorre, pois, ao declamar, num *flashback*, justamente o poema *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, cujos versos finais dizem “não permita Deus que eu morra sem que eu volte para lá”, ela morre (de febre), sem voltar ao Brasil – o que não deixa de ser irônico.

Hutcheon (2000) explica que, para se entender a ironia, é necessário fazer parte de uma comunidade discursiva, isto é, ter conhecimento prévio sobre o assunto ironizado. É o conhecimento sobre o assunto que permite o entendimento da ironia. No caso em questão, esta ironia leva a um humor desconcertante ao remeter à morte do poeta. O poema abre possibilidades de compreensão do exílio vivido por Amélia e da ironia presente nessa situação, pois ela (assim como o poeta) não retorna ao país.¹⁹

2.2 As mineiras: Francisca, Oswalda e Maria Luísa

Francisca é a irmã que assume o comando, toma as decisões sobre a administração dos trabalhos domésticos, sobre a viagem para o Rio de Janeiro. Oswalda apresenta-se insegura, tem medo de dormir sozinha, toma seu “aperitivo” escondida antes de dormir, oculta a

¹⁸ Gonçalves Dias parte da Europa, em 10 de setembro de 1864. E, após dois meses de viagem, o navio em que ele está naufraga na costa do Maranhão. Ele foi a única vítima fatal, morrendo em novembro de 1864. Curiosamente, em seu poema *Canção do Exílio*, um dos versos mais famosos “Não permita Deus que eu morra/ sem que eu volte para lá” não se cumpriu.

¹⁹ Quanto à utilização de um poema romântico que exalta a natureza do Brasil, isso será mais bem fundamentado no capítulo quatro.

escritura da casa, mas é amorosa com a irmã. Maria Luíza é a agregada que obedece, mas não tão inocente quanto possa parecer à primeira vista, pois, mesmo pelos cantos, fica atenta a tudo o que acontece e, muitas vezes, defende as irmãs.

Assim, a relação entre as duas irmãs é de domínio por parte de Francisca e de obediência por parte de Oswalda, pois a primeira é mandona e agressiva. Mas, em alguns momentos, Oswalda provoca Francisca. Por exemplo: em uma das cenas, Oswalda pega um cigarro das mãos de Francisca, fuma, joga as cinzas que caíram em seu vestido em Francisca e, logo após, o cigarro fora. Mas ainda assim, Oswalda se preocupa com a irmã e é afetuosa com ela, como por exemplo, no momento em que Francisca dizendo que o negócio de água mineral era uma coisa boa, mas que ela perdera as forças, Oswalda a conforta, dizendo também que era tudo muito difícil.

Há uma agressão mútua: Francisca culpa Oswalda pela venda das terras. Oswalda, com voz de choro, chama Francisca de cobra coral. Vale destacar que não é por acaso esta fala de Oswalda, pois Ana Carolina revelou que, enquanto escrevia o roteiro, Sarah Bernhardt veio à sua memória por meio de um sonho e nele “um porco ancestral comia uma cobra coral”.²⁰

Porém, há espaço para Oswalda atuar numa posição de poder e reagir aos desmandos da irmã, por exemplo, enquanto elas arrumam as coisas para a viagem, Oswalda esconde a escritura da casa. Só mais tarde, já no Rio de Janeiro, quando Lano (Duda Mamberti), que havia sido contratado por Amélia para vender as terras, luta com elas para tomar-lhes a escritura, é que Francisca e Maria Luíza percebem que o documento estava com Oswalda.

Maria Luíza é ingênua, quieta. É aquele tipo de empregada que, morando no ambiente familiar, é considerada pessoa da família, mas que é também, por elas, maltratada. Dorme no chão, não se assenta à mesa com elas, fica sempre num canto bem próximo delas, escutando tudo. Às vezes, se mete nas conversas. Por não querer deixá-las, insiste e consegue ir com elas para o Rio de Janeiro. Entre as irmãs e Maria Luíza ocorre uma relação de mando, por parte das irmãs, e de obediência, por parte de Maria Luíza.

²⁰ Entrevista concedida pela diretora ao repórter Luiz Carlos MERTEN para o *Jornal Folha de São Paulo*, em 2000. Disponível em: <http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2000/07/19/000.htm>. Acessado em 20 Jul. 2009.

A relação entre Francisca e Maria Luíza é ainda de mais poder, pois é ela quem manda a moça fazer as tarefas como dar comida para os porcos, arrumar as malas para a viagem, entre outras coisas. Esta personagem pode ser vista como a “figura do agregado” descrita por Roberto Schwartz (2008) em sua análise sobre o livro *Dom Casmurro*, do escritor Machado de Assis, sobre a sociedade brasileira escravagista e patriarcal do século XIX, como uma espécie de “caricatura”. São pessoas que não possuem nada, não têm instrução, nenhum recurso material, enfim, vão ficando nas casas que os recebem e vivem de favor. Embora Schwartz esteja se referindo à sociedade daquela época, ainda hoje é possível ver desdobramentos dessa situação histórica no Brasil. Schwartz diz:

A colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o "homem livre", na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é sua caricatura. (SCHWARTZ, 2008, p. 16)

Com o desenrolar da narrativa, Maria Luíza tenta se aproximar de Sarah. Em uma das cenas, ela recorta um desenho no papel e mostra a Sarah como faziam enfeites para colocar nas prateleiras da cozinha em Cambuquira, tentando agradá-la, mas Sarah rasga o desenho, deixando-a profundamente triste. Noutro momento, Sarah demonstrando estar entediada, convida Maria Luíza para que esta lhe conte sobre suas experiências amorosas e sexuais. Maria Luíza está vestida como Julieta – personagem de Shakespeare – e, vai relatando como foram suas experiências amorosas. Mais uma vez, Sarah se impacienta com Maria Luíza e manda ela se retirar. Assim, ela “apanha” de todos os lados, é humilhada pelas irmãs, por Sarah e pela criada Vicentine.

Segundo Senra (2002) “As relações de dominação entre as personagens, fundadas nos laços familiares e afetivos colocam Francisca, a irmã mais velha e viúva, no comando; a segunda irmã, insegura e infantilizada, e a criada comandada como o cão Fubá [...]..” (SENRA, 2002, p. 2).

A carta, que ocupa praticamente dezessete minutos do filme, possibilita conhecer os perfis dessas personagens: a pacata Maria Luíza,

a medrosa Oswald, e Francisca, como aquela que dá ordens e toma as decisões.

Por outro lado, este recurso serve também para preparar o ápice da trama que se aproxima: o embate cultural e linguístico que se dará entre as personagens Sarah, as irmãs, Vicentine e Maria Luíza, o qual, neste trabalho, será tratado sob o foco teórico referente à tradução cultural, ampliada no próximo capítulo.

3 TRADUÇÃO: “*Eu não estou entendendo nada*”

[...] quando a gente fala de linguagem, a gente está falando de gueto.
(Ana Carolina)²¹

O conceito de tradução cultural é fundamental para se entender o encontro entre as personagens deste filme, assim como quais estratégias serão utilizadas para que elas consigam negociar entre si, visto que estão todas fora de seus locais de origem e sendo obrigadas a conviverem juntas. É importante antes de prosseguir, definirmos e distinguirmos tal conceito. Conforme Costa (2004), o uso do termo “tradução”, na acepção de Tajaswini Niranjana (1992), refere-se às discussões sobre estratégias dos processos semióticos na área dos estudos de tradução, mas não só; significa também “tradução cultural” e acrescenta o fato de que não foi por acaso que a teoria e a prática do Evangelho tenha sido necessária para sua efetiva disseminação, já que um dos sentidos de traduzir significou justamente “converter”. Segundo a autora:

A noção de tradução cultural (esboçada, em um primeiro momento, nas discussões sobre teoria e prática etnográficas e, posteriormente, exploradas pelas teorias pós-coloniais) se baseia na visão de que qualquer processo de descrição, interpretação e disseminação de ideias e visões de mundo está sempre preso a relações de poder e assimetrias entre linguagens, regiões e povos. (COSTA, 2004, p. 188).

Bhabha (2000, *apud* SOUZA, 2004), discorrendo sobre as minorias asiáticas na cultura britânica, ao explicar seu conceito de hibridismo, que surge da experiência vivida por histórias de pessoas deslocadas, afirma:

A tradução cultural não é simplesmente uma apropriação ou adaptação; trata-se de um processo pelo qual as culturas devem revisar seus próprios sistemas de referência, suas normas e valores, a partir de e abandonando suas regras habituais e naturalizadas de transformação. [...] Negociar com

²¹ Conversa com Ana Carolina: *O cinema feito sob a condição feminina*. Entrevista concedida à revista *Cinemas*, nº 20, nov/dez, 1999, p. 20.

a ‘diferença do outro’ revela a insuficiência radical de sistemas sedimentados e cristalizados de significação e sentidos [...]. (BHABHA, 2000, *apud* SOUZA, 2004, p. 127).

No projeto pós-colonial, há, portanto, uma desconstrução do conceito tradicional de cultura que passa a ser vista como uma espécie de estratégia de sobrevivência transnacional – porque “carrega as marcas das diversas experiências e memórias de deslocamentos de origens”, e tradutória – pois “exige uma resignificação dos símbolos culturais tradicionais – como literatura, arte, música ritual etc.” (SOUZA, 2004, p. 125). A cultura passa a ser vista não mais como “algo estático, substantivo e essencialista”, mas sim como “algo híbrido, produtivo, dinâmico, aberto, em constante transformação; não mais um substantivo, mas um verbo.” (BHABHA, 1995, *apud* SOUZA, 2004, p. 125).

Nas sociedades colonizadas, a língua nativa sempre foi desprezada pelos colonizadores. Ashcroft (1991, *apud* BONNICI, 2003, p. 210), divide as colônias em três categorias. Primeira, *as colônias de colonizadores*, em que países como Brasil, Estados Unidos, Canadá dentre outros, tiveram suas terras ocupadas e suas populações nativas mortas ou deslocadas. Nessas sociedades, o idioma europeu foi considerado pelos colonizadores o mais “apropriado” e desse modo praticamente se extinguíram as línguas nativas. Segunda, *colônias de sociedades invadidas*, como a Índia e a África, cujos povos foram colonizados em sua terra, sendo que, nessas, raramente o idioma europeu substituiu a língua nativa, mas sua cultura e instituições foram marginalizadas. E, por fim, *as colônias de sociedades duplamente colonizadas*, em especial, as Ilhas do Caribe. Nessas, os povos sofreram com a aniquilação de suas culturas e com a imposição do idioma do colonizador. Ou seja, os colonizadores sempre tentaram impor sua língua e cultura aos povos colonizados.

É importante destacar a origem da palavra “bárbaro”, a qual significa justamente “estrangeiro”. Para os gregos e romanos, bárbaros eram os “estrangeiros”, os povos que não falavam a língua grega considerada “cult”, e, portanto, estavam fora da história e da civilização (BONNICI, 2003, p. 210). O vocábulo “bárbaro” torna-se, então, o oposto aos povos gregos e romanos.

Chauí (1993) explica que o sentido de “estrangeiro” foi-se ampliando em função dos desentendimentos linguísticos entre os gregos e os outros povos, e “bárbaro” passa a significar “grosseiro, rude”. Por

causa das guerras entre eles, passa também a significar “cruéis”. E, depois, por não se organizarem politicamente nos mesmos moldes que os gregos, não terem o governo baseado no poder político, e sim, baseado na autoridade de um chefe, o sentido se amplia para “escravos por natureza”, sendo os helenos considerados um povo político, culto e livre, enquanto que os outros povos passam a ser considerados “despóticos, grosseiros e escravos.” (CHAUÍ, 1993, p. 61). A respeito disso, Canclini (2003) acrescenta que:

Pode-se dizer, como já se escreveu, que o etnocentrismo e o desprezo do diferente nasceram com a humanidade, e nisso nenhum grupo é inocente. Os gregos chamavam os estrangeiros de bárbaros, ou seja ‘balbuciantes, gagos’. Os nahuas se referiam a seus vizinhos como popolocas (gagos) e mazahuas (os que berram como cervos). Para os hotentotes, os ainu e os ramchadales, os nomes de suas tribos significam ‘seres humanos’. (CANCLINI, 2003, p. 99).

Wolff (2004) define três sentidos de “civilização” para contrapor ao sentido de “barbárie” e chegar ao conceito sobre o que significa ser bárbaro. O primeiro sentido de civilização é processual, refere-se a comportamentos que a sociedade vai adquirindo, isto é, a sociedade vai transformando costumes rudimentares em costumes refinados ao exercer funções naturais como comer, defecar, assoar o nariz, cuspir; passando tais costumes às relações sociais como maneira adequada de se portar à mesa, de falar com o outro. Sendo assim, bárbaro, então, é quem se comporta de maneira rude, grosseira.

O segundo sentido de que fala Wolff (2004) envolve as Ciências, as Letras, as Artes, a Filosofia. É a cultura, no sentido mais contemplativo e não no sentido prático, técnico, do saber fazer. Bárbaros, nesse caso, seriam aqueles insensíveis ao conhecimento, ao saber, à beleza, que não compreendem, nem reconhecem o valor dessas riquezas.

E o terceiro sentido sobre o qual ainda nos fala este autor, faz referência à solidariedade, à generosidade, ao respeito ao outro, à cooperação, enquanto a barbárie está ligada ao natural, ou seja, está ligada a uma “violência vista como primitiva ou arcaica, uma luta impiedosa pela vida.” (WOLFF, 2004, p. 23). Diante disso, são representantes dessa barbárie aqueles que não respeitam os outros, nem os mais velhos, tampouco os doentes, os deficientes; aqueles que

utilizam a violência, que não têm compaixão. Do mesmo modo, também são representantes dessa barbárie fenômenos como o nazismo, os genocídios, os etnocídios etc.

Portanto, não nos parece ser por acaso que tais sentidos, que tais acepções apareçam no filme, sempre que Sarah ofende e grita com as mineiras. Alguns exemplos como as tentativas de Sarah ensinar as mineiras a utilizarem talheres, enquanto elas se servem e comem com as mãos;²² o fato de as mineiras nem saberem quem é aquela atriz, nem do que se trata a peça que Sarah representa, e, Sarah impaciente afirmar peremptoriamente que sua educação se deu na França, onde foi educada e aprendeu a ser “civilizada”; os xingamentos e ofensas de Sarah e Vicentine são exemplos da barbárie “do lado de lá”. Então, a essa “civilização”, reivindicada por Sarah, se contrapõe a própria barbárie do seu tratamento para com as brasileiras.

3.1 Poliglossia do contato

A fronteira linguística colabora para restringir o diálogo entre as personagens, dificultando o entendimento. Sarah parece estar em um constante monólogo, acompanhada de seus textos, quase não se esforçando para falar o português. Nesse monólogo histérico, sobressai a gritaria. Na tentativa de entendimento, abusa dos berros.

Com relação à política linguística do filme, destacamos pelo menos duas sequências em que tal excesso pode ser observado. Uma delas é o momento em que Vicentine vem dar as boas vindas em nome de Sarah, e a outra, quando Sarah se apresenta a elas. Uma cena após a outra, respectivamente.

Na primeira cena em que Vicentine aparece, fica evidente a política linguística do filme, pois, ao entrar no quarto onde estão as mineiras, para dar boas vindas e contar sobre a morte de Amélia, o faz em francês. As mineiras, obviamente, não entendem nada do que ela diz. Francisca e Oswalda olham atentamente para Vicentine, que de pé, apoia a mão em uma cadeira, sem perder a pose, a elegância – que busca imitar de Sarah –, falando sem parar.

Oswalda fica nervosa, rodando a mão no peito num gesto de aflição por nada entender, enquanto Francisca pergunta: “*O quê que ela falou?*”. Maria Luíza faz um gesto com as mãos e pede para ela repetir o que disse: “*Travês, pode repetir?*” Vicentine inicia novamente sua fala,

²² Esta cena será descrita com mais detalhes no capítulo 4.

mas agora com alguma impaciência, que pode ser percebida em seu rosto e no seu tom de voz. É interrompida por Francisca que diz para Oswald: “*Não tou entendendo nada, não tou entendendo nada.*”

Assim, Vicentine fala mais uma vez. Novamente Francisca diz: “*Eu não tou entendendo nada!*” Oswald diz: “*Tá falando da Amélia, uai.*” Mais uma vez Vicentine inicia e é impedida de continuar. Francisca interrompe a fala dela e diz: “*É melhor ir lá embaixo, pedir para alguém vir aqui, para ver se entende o que essa mulher fala.*” Vicentine insiste mais uma vez, com olhar de desprezo para as mineiras. Na quinta vez, ela utiliza o espanhol, e, por isso, algumas palavras as mineiras conseguem entender como “enterrar”, “febre”. Maria Luíza diz: “*Interramo não é interramo?*” Francisca “traduz” *murió* (morreu em espanhol) pelo nome de uma cidade mineira chamada Muriaé. Maria Luíza inventa: “É coisa de sífilis”. Nesse momento, Lano entra no quarto. Ele pergunta quem está com sífilis e as irmãs apontam para Vicentine dizendo ser ela. Francisca pergunta se ele entende o que ela fala, pois “*Oswalda está desesperada*” – ela diz. Lano pergunta a Vicentine o que aconteceu e ela responde em espanhol se ele pode *hablar* em francês. Então, os dois se comunicam em francês. Foram seis as vezes que Vicentine repetiu sua fala. O entendimento para as mineiras ocorre somente após a tradução de Lano.

Essas culturas, num espaço em contato, confirmam o que diz Friedman (2006)²³, ao demonstrar como as culturas sempre estiveram em fluxos. Uma se apropria da outra, em uma “geografia de mobilidade e de interculturalidade” (FRIEDMAN, 2006, p. 96), em que “as zonas de contato entre as culturas implicam muitas vezes a violência, a conquista, a humilhação e a desigualdade.” (FRIEDMAN, 2006, p. 96). Essa relação de contato violento na fluidez entre as culturas, como diz CORREA SANTOS (2008), fere as pessoas envolvidas no processo:

Para Sarah Bernhardt, Amélia civilizou-se, foi capaz de desfazer-se da história e, portanto, como dirá em um de seus ataques, quem a matou foram as irmãs, o mundo das irmãs, a incultura, o Brasil. Para os cambuquirenses, foi a cultura francesa (Sarah Bernhardt) o castigo de Amélia, diz a irmã matriarca. Estão todas vingadas: as culturas

²³ FRIEDMAN, Susan Stanford. Batendo palmas a uma só mão: Colonialismo, pós-colonialismo e as fronteiras espaço-temporais do modernismo. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 74, junho 2006: pp.85-113.

também ferem. (CORREA DOS SANTOS, 2008, p. 1.).

Importante salientarmos a opção estética da diretora Ana Carolina por deixar a sequência sem legenda, colaborando para causar no espectador, que não entende francês, um desconforto, colocando-o na posição de estranheza e confusão como ficam as mineiras, por não entenderem o que se é falado. E também, o não-entendimento ganha, literalmente, na narrativa filmica, existência formal. Assim, somente no momento em que Vicentine fala com Lano aparece a legenda. Este é o momento em que a profusão de línguas tem o seu maior destaque.

Os três idiomas usados no filme, o francês, o português e o espanhol formam o que Bakhtin (1981) chama de “poliglossia”²⁴: a convivência de línguas nacionais diversas num determinado texto. Também ocorre a “heteroglossia”, que são as variações que a língua passa num discurso, como “variações de sotaque, de gênero, entonações, jargões, etc”, (GATTI, 2000, p. 1). Estas variações estão presentes nas falas das mineiras, pois elas falam português com sotaque do interior de Minas Gerais. Lano, o personagem português, possui um forte sotaque lusitano. Ele também fala espanhol e francês. A personagem Sarah atua em francês todo o tempo do filme. A personagem Amélia também aparece, a maior parte do tempo, falando em francês com Sarah.

Estas variações heteroglóticas e poliglóticas compõem a política linguística do filme. As línguas no filme validam a hegemonia de um continente em detrimento do outro e contribuem para reforçar a dificuldade de comunicação entre as personagens, pois elas não se entendem. O português falado com sotaque do interior rural de Minas pelas personagens mineiras evidencia a maneira de falar das pessoas pobres, sem instrução, interioranas. É a marca da classe social, do regional. As personagens Francisca, Oswalda, e Maria Luíza, representam mulheres pobres do interior, com pouca instrução, sem polidez, sem a chamada cultura erudita, mulheres “bárbaras”, como é dito tantas vezes em ofensas por Sarah.

Vicentine imita Sarah Bernhardt na expressão e postura corporal, se apropria até dos gestos de Sarah. Esta “imitação de uma imagem”

²⁴ Em nota de rodapé, GATTI (2000) explica a adoção do termo poliglossia de acordo com a versão americana: *The Dialogic Imagination*, (1981). Na versão brasileira do livro “Questões de Literatura e Estética”, o termo é plurilinguismo. Seguindo GATTI (2000), usarei o termo poliglossia. A tradução para o português do livro *O Local da Cultura de Bhabha* (2007), bem como a tradução de *Bakhtin: da Teoria Literária à Cultura de Massa* (STAM, (1992), igualmente utilizam poliglossia.

está no cerne do conceito de mímica de Homi Bhabha (2007), pois a mímica é um discurso, cuja autoridade baseia-se na repetição: “é o desejo de um Outro reformado, reconhecível, *como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente (...)*”²⁵, e “(...) se apropria do outro ao visualizar o poder (...)” (BHABHA, 2007, p. 130). Ao se referir ao trabalho das costuras, ou dar recados de Sarah, suas maneiras, sua fala e olhar são de desprezo, de baixo para cima, com “nariz empinado”, colocando-se sempre numa postura de superioridade e de poder. No entanto, fica visível a postura de humildade e obediência de Vicentine ao falar com Sarah. Bhabha (2007) aponta para a ambivalência da mímica, pois aquilo que a pessoa quer disfarçar ou esconder, isto é, a diferença, é justamente o que fica evidente e “emerge”.

O que vale dizer que o discurso da mímica é construído em torno de uma ambivalência: para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença. A autoridade daquele modo de discurso colonial que denominei mímica é portanto marcada por uma indeterminação: a mímica que é ela mesma um processo de recusa. (BHABHA, 2007, p. 130).

Vicentine (interpretada por uma atriz brasileira) transita entre o espanhol e o francês, mas despreza o espanhol e valoriza o idioma francês. Desse modo, abrir mão do espanhol para falar francês com as mineiras, dificultando ainda mais a comunicação entre elas, assim como optar em falar francês com Lano, demonstra uma atitude eurocêntrica. E, embora a Espanha também tenha sido um país colonizador, tal como França, é necessário não essencializar a Europa homogeneizando-a, conforme explica Santos (2004):

As concepções dominantes de pós-colonialismo, ao mesmo tempo que provincializam a Europa, essencializam-na, ou seja, convertem-na numa entidade monolítica que se contrapõe de modo uniforme às sociedades não ocidentais. Tal essencialização assenta sempre na transformação da parte da Europa no seu todo. (SANTOS, 2004, p. 29).

²⁵ Grifo do autor. (BHABHA, 2007, p. 130).

Os países que a compõem são marcados pela heterogeneidade. São diferentes economicamente, historicamente, ou seja, eles não são um bloco uniforme. Os colonialismos foram diferentes. O colonialismo português ou espanhol possui especificidades em relação ao britânico ou francês. É o que afirma Santos:

Ora, não só houve historicamente várias europas como houve e há relações desiguais entre os países da Europa. Não só houve vários colonialismos, como foram complexas as relações entre eles, pelo que algo está errado se tal complexidade não se refletir nas próprias concepções de pós-colonialismo. (SANTOS, 2004, p. 30).

Dos diferentes colonialismos decorrem também processos distintos de descolonização nos próprios países que foram colonizadores. É a “[...] contraposição entre o Sul do Sul e o Norte do Sul e entre o Sul do Norte e entre o Norte do Norte” (SANTOS, 2004, p. 32) e não somente entre o Sul e o Norte. Ou seja, a Europa também conta com seus países periféricos, assim como há profundas dessimetrias nos países que foram colonizados.

Importante destacarmos que no filme *Amélia* esse “colonialismo” é trabalhado sob a ótica de uma brasileira (a cineasta Ana Carolina) em seu deslocamento temporal, ou seja, a história é distanciada do momento de produção do filme.²⁶

O tratamento dado à Vicentine por Sarah é o de uma empregada, ou de uma súdita diante de sua rainha, uma relação de vassalagem. E isto emerge, evidenciando a posição social de ambas, e em especial, a da camareira. Vicentine possui veneração pela atriz, fazendo de tudo para que Sarah tenha tranquilidade para ensaiar e para ficar bem. A relação de dependência e obediência dela para com Sarah assemelha-se ao que Albert Memmi (1997) diz sobre a admiração e temor que o colonizado sente pelo colonizador²⁷. Assim, “A acusação o perturba, o inquieta, tanto mais porque admira e teme seu poderoso acusador. Não terá um pouco de razão? – murmura ele.” (MEMMI, 1997, p. 83).

²⁶ O filme se passa no período de 1905 a 1915. Ana Carolina fez o lançamento em 2000.

²⁷ MEMMI, Albert. *Retrato do Colonizado precedido de retrato do colonizador*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

O autor ainda afirma que o colonizado aceita o retrato que o colonizador faz dele. Retrato que acaba por desumanizá-lo ao colocá-lo como um preguiçoso, retardado, perverso, sem aptidão para o conforto, para a técnica e também para o progresso. É como se servisse mesmo para ser um escravo, a quem a miséria é familiar. O colonizado, de certa forma, concorda com a ideologia da colonização. Isto explica o porquê da tolerância à opressão pelos oprimidos: “[...] não basta que o colonizado seja objetivamente escravo, é necessário que se aceite como tal.” (MEMMI, 1997, p. 84), portanto, legitimando esse colonizador como senhor.

A relação de Vicentine com as mineiras é de mandonismo, pois as trata muito mal, rebaixa-as para se elevar. No filme, há vários momentos de violência sofrida pelas mineiras. Numa cena em que Sarah ensaia, Maria Luíza se aproxima e fica observando-a. Vicentine chega e pergunta com agressividade: “*O que está fazendo aqui? O que você quer? Não posso permitir. Vá para o seu quarto, já.*” Vicentine manda-a para o quarto e em seguida dá um tapa no braço dela, e grita “*Vá!*”. No entanto, diante de Sarah, é subserviente, sendo capaz de beijar-lhe os pés, como uma vassala. Vicentine é uma criada, mas perante as brasileiras, quer ser como a diva. Seu comportamento remete à “servidão voluntária”²⁸ pois deseja ser servida como serve Sarah.

3.2 As diferenças nas fronteiras

A cena em que as irmãs vão para o Rio, onde Sarah está hospedada, mostra que elas levam consigo, além de trouxas com seus pertences, um porco; o que destoa do ambiente de um quarto de hotel, profundamente asséptico e luxuoso, confirmando o aspecto rudimentar dos costumes das mineiras, definido por Wolff (2004). Elas procuram levar as coisas com que estão acostumadas, ou seja, trazer para aquele espaço um pouco da casa em que vivem: o fogareiro, as panelas, os alimentos.

Quando saem de Cambuquira, recebem o pedido de um vizinho, o Casca, (Pedro Bismark)²⁹, para levarem um porco de presente a um

²⁸ O filósofo francês Étienne de LA BOÉTIE escreveu *O Discurso da Servidão Voluntária* no século XVI. Na obra o autor indaga como é possível tantos homens, cidades, nações suportarem o poder de um só. Aqueles que obedecem ao tirano também desejam mandar e ser obedecidos.

²⁹ Pedro Bismark interpreta nessa cena o mesmo personagem que o consagrou em programas humorísticos na televisão brasileira: o caipira *Nelson da Capitinga*.

compadre no Rio de Janeiro. Elas deixam Cambuquira num carro de boi, evento cuja trilha é uma música afro-brasileira. Dessa forma, os elementos como o carro de boi e a trilha evocam a cultura popular.³⁰

A chegada ao hotel, no Rio, é marcada pela confusão das três personagens com suas coisas quando são diferenciadas (ou discriminadas?), pelo segurança do hotel, que pede para que elas entrem pela porta de serviço. Elas não dão ouvidos a ele e vão entrando pela porta principal, empurrando as pessoas, subindo a escada, passando por uma escultura clássica de uma mulher nua. Francisca para e olha por alguns segundos; Oswalda toca o seio da escultura e elas sobem.

Instaladas no quarto, Maria Luíza acende o fogareiro que está em cima da mesa para esquentar a comida que trouxeram. Uma grande confusão se instaura no quarto, pois além de imundo, fica desorganizado. A mesa pega fogo, elas comem com a mão, jogam cascas de banana no chão, que também fica sujo com as fezes do porco. De certa forma, elas reproduzem, ali, o espaço do quintal da casa em Cambuquira. E, sobretudo a cena serve para marcar o “des-conforto” que as mineiras sentem naquele lugar, a rusticidade delas, o mundo miserável de onde vêm.

E, é justamente, em meio à sujeira e desordem do quarto, que entra Sarah Bernhardt. Elegante como sempre, num belo vestido preto, com toda sua imponência e altivez, recebe imediatamente nos braços o porco que, poucos minutos atrás, havia estado entre as sujeiras no chão.

Acostumada com a pompa e a formalidade, Sarah diz: “*Eu sou Sarah Bernhardt.*” No entanto, para as mineiras isso não faz a menor diferença. Elas não sabem quem é a diva Sarah Bernhardt e nem querem saber. O que elas realmente querem é o dinheiro da herança de Amélia. Esta é uma diferença fundamental. De um lado, a mulher mais importante no mundo das artes daquela época, do outro, três mulheres simples do interior do “Sul”³¹ do mundo, e que estão na fronteira linguística, social e cultural. E é nas fronteiras que emergem as tensões entre os diferentes.

Sarah Bernhardt se sente incomodada por estar no Brasil. Quer retornar. Ela rejeita o país aonde veio ganhar dinheiro, para sair da

³⁰ Música “Beira mar”, gravada pela Comunidade São José, comunidade descendentes de escravos, na cidade de Valença, interior do Rio de Janeiro. Estes moram no Quilombo São José da Serra, que existe há 150 anos. Informações retiradas no *blog*: Disponível em: <<http://quilombo São José da Serra.blogspot.com>> e também na base de dados da cinemateca Brasileira: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah>>; acesso em 25 Abr. 2010.

³¹ Utilizo o termo “Sul” conforme SANTOS: “entendido como metáfora do sofrimento humano causado pela modernidade capitalista.” (SANTOS, 2004, p. 17).

“crise”. Na cena seguinte ao encontro com as mineiras, Sarah vai para a sacada do hotel, vê Salustiano e o chama para conversar sobre as dívidas que possui com ele:

Nada me interessa nesse paraíso tropical! Nada me fará ficar aqui! Eu já não queria vir, tampouco quero ficar. As borboletas! As cachoeiras! Esse clima insuportável. Vai estragar minha pele. A umidade vai arruinar minha saúde, essa vegetação luxuriante! Essa obrigação de ser feliz! Tudo aqui me exaspera. Esse paraíso já me encheu... Eu detesto esse país!

Importante ressaltarmos que Sarah rejeita o país que a recebe: “a pompa ridícula do poder local e até a sua exuberância natural”, (SENRA, 2002, p. 39). Mas, não o sexo, ao dormir com um jovem negro. O jovem aparece numa tomada olhando para o alto em direção ao quarto, enquanto a diva chega e o vê da sacada. Depois, em uma cena em que há uma discussão entre Sarah e Vicentine, por causa de Maria Luíza, que dormia no chão ao lado da porta do quarto, o vemos com Sarah. A porta do quarto fica entreaberta para que o espectador veja, em segundo plano, o rapaz, em pé, de costas. Sendo assim, a escolha de um jovem negro é significativa, pois, percebe-se que ainda há no país coisas que a agradam como fazer sexo com um jovem negro.³² Mas apenas está ali, enquanto objeto sexual da grande diva. Esse e outros personagens negros fazem somente “figuração”. Esse jovem não tem nome, aparece de calças brancas, descalço, sem camisa, tal qual os escravos andavam.

Ana Carolina subverte as relações de gênero, ou seja, traz para o primeiro plano a cena de uma mulher branca se relacionando com um homem negro (isso é raro na história brasileira, pois, o mais usual era o homem branco com a negra; e não a mulher branca com o homem negro). Isto é, uma mulher branca com autonomia e direito de escolha à sua sexualidade, bem distante da realidade da mulher naquele período. Retomamos, então, a ideia afirmada na introdução de que Ana Carolina sempre coloca em seus longas-metragens – pelo menos até Amélia – em primeiro plano, as mulheres. A questão de gênero está presente. Embora a diretora subverta as relações de gênero, o mesmo não ocorre com as relações raciais, visto que o negro em questão mal aparece na narrativa.

³² O filme se passa em 1905, dezessete anos após a abolição, que ocorreu em 1888. Novamente a trilha é uma música afro-brasileira. “Meu cativéro, meu cativerá”, cantiga relacionada ao tempo da escravidão.

A cineasta parece ratificar o estereótipo dos negros – no caso em questão, um homem negro (as mulheres comumente estiveram nesse papel ao longo da história brasileira) como produto de sexo e objeto sexual. Sarah, ao escolher o jovem negro para passar a noite com ela, aparece como uma mulher branca colonizadora e “avançada” nos costumes, segundo o estereótipo de uma artista europeia.

Como foi dito, o estar longe de casa é uma situação que envolve todas as personagens, pois todas se encontram deslocadas. As brasileiras saem de Cambuquira, localidade rural, para um grande centro urbano, o Rio de Janeiro. Para Sarah, esse deslocamento é amplificado, pois ela estranha e rejeita o país. Quer fazer do teatro sua casa, pois é lá que ela se sente bem. O teatro é o local onde ela predomina (ou domina?). Conhece a linguagem teatral, se sente confortável.

Sarah está deslocada, numa situação favorável e temporária, uma vez que o objetivo da turnê é para ela ganhar dinheiro e sair das dificuldades financeiras. Sua situação se parece com a de uma colonizadora estabelecida na colônia. É uma situação privilegiada, em vista de sua posição de grande atriz estrangeira de um país europeu, numa viagem de negócios. Assim, é significativa a visita que Sarah recebe dos representantes do governo, sendo ela convidada para jantar com o presidente. Isto é, recebe privilégios. De acordo com Memmi (1977), diversos serviços são facilitados ao colonizador, isso porque o mundo dele é considerado “superior”.

[...] cada gesto de sua vida quotidiana o coloca em relação ao colonizado e por meio de cada gesto se beneficia de uma vantagem reconhecida. Tem problemas com as leis? A polícia e mesmo a justiça ser-lhe-ão mais clementes. Tem necessidades de serviços da administração? Ela ser-lhe-á menos embaraçosa, abreviar-lhe-á as formalidades, reservar-lhe-á um guichê, onde com os pedintes menos numerosos, a espera será menos longa. (MEMMI, 1977, p. 27-28)

Enfim, ela abandona o hotel e se muda para o teatro, levando consigo as mineiras e a criada. Elas vão cada uma numa charrete ao som do Hino Nacional Brasileiro, tendo Sarah à frente. No teatro Sarah diz: *“Doravante viverei aqui. Comerei aqui e dormirei aqui. É aqui o meu país.”*

Estabelecida no teatro, convida as mineiras para um jantar. Elas sentam-se no chão diante de uma bandeja com um leitão assado (o porco

dado de presente a Sarah), frutas e champanhe. Sarah distribui os talheres para cada uma delas, e dispara a falar: *“Venham! Sentem-se. Vamos fazer um piquenique! Vocês estão na minha casa. São minhas convidadas.”* Sarah distribui os talheres para cada uma delas. E continua falando sobre Amélia, enquanto as irmãs avançam sobre a comida, estraçalham o porco assado com as mãos, deixando Sarah apavorada, a qual, em vão, tenta ensiná-las: *“Você segura a faca com esta mão, prestem atenção em mim! Amélia e eu costumávamos jantar. Amélia adorava jantar com champanhe. Precisam aprender! Garanto que vocês aprendem! Usem a faca com a mão direita e o garfo com a esquerda. Estou pedindo. Olhem para mim, por favor. Amélia adorava comer assim. Observem é muito simples. Com a mão esquerda e a direita. Observem e tentem. Tentem!”*

As mineiras não querem saber dos ensinamentos de Sarah. Isso não importa; elas querem é comer. Francisca fala com a boca cheia: *“Posso garantir que não tou entendendo nada do que a senhora está falando.”* “[...]Agora o que é insuportável é que mesmo ela estando morta, a gente tem que suportar esse verdadeiro inferno. E para de ensinar. Para!” Grita Francisca. E, contribuindo ainda mais para o grotesco da *mise-èn-scene*, ao final da refeição, Francisca arrota. Sarah levanta, volta e pega um copo com vinho e sai, pois não consegue mais suportar aquela situação. Aliás, cenas grotescas aparecem frequentemente ao longo da narrativa. Importante destacarmos o que Bakhtin (1999) afirma a respeito:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida e do corpo grotesco. [...]. É no comer e no beber que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fã-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. (BAKHTIN, 1999, p. 245).

Elas também abusam dos palavrões, de vocábulos inapropriados ou de baixo calão. Aliás, as palavras “cagar” e “bunda” aparecem frequentemente nas falas das mineiras. Francisca diz a Sarah: *“Você cagou daqui até Cambuquira.”* Ainda em Cambuquira, pede a Maria Luíza para ter modos e não falar palavrões quando a mesma diz: *“Vocês vão embora e eu vou ficar aqui molhando a bunda.”*, e em seguida Francisca diz: *“Merda de mina.”* Chama Oswald de “cagona”, pois ela

tem medo de dormir sozinha e pede para dormir com Francisca. Sarah, por outro lado, fala um francês impecável, grita muito, mas sem perder a classe, a pose teatral de grande dama do teatro. Estas falas, permeadas pela grosseria dos palavrões, evidenciam mais um elemento grotesco que acompanham as mineiras.

As unhas sujas, o falar com a boca cheia, deixando cair restos de comida, o partir e o comer os alimentos com as mãos, o porco praticamente jogado no colo de Sarah, em meio a toda a sujeira do quarto, o linguajar chulo são imagens grotescas, presentes na cultura cômica popular, conforme aponta Bakhtin (1999). Entretanto, ainda que esses elementos grotescos façam parte da narrativa e sejam utilizados de modo irônico (de)marcando as diferenças entre as personagens, chama atenção tanto realce. Parece haver uma reiteração exagerada e negativa dessas situações, enfatizando o comportamento das mineiras. Se, por um lado isso é necessário para enfatizar os contrastes entre a francesa e as mineiras, por outro, cabe perguntar se essa opção pelo exagero, não evidencia uma visão preconceituosa da cineasta em relação ao rural e ao popular. Talvez a diretora não tenha realmente percebido que acaba caindo numa armadilha ao realçar e repetir em demasia tais cenas ao longo da narrativa, forçando esses elementos na (conduta) das brasileiras.

As regras de etiqueta são esfaceladas, assim como o porco, estraçalhado. Neste desmonte das regras de etiqueta, diante da refinada educação e da elegância de Sarah, mesmo num “piquenique” como ela diz, uma situação no mínimo informal, predomina o contraste entre as culturas. Em relação ao porco trazido pelas mineiras e que foi presenteado a Sarah, ele traz implícito em si uma semântica que só pode ser desvendada a partir do seu significado simbólico. Para Chevalier e Gheerbrant (2003), a simbologia do porco está ligada “[...] à ignorância, gula, luxúria, egoísmo.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 734). Segundo os autores “quase que universalmente o porco simboliza a comilança, a voracidade: ele devora e engole tudo o que se apresenta.” Já Cirlot (1984, p. 472) diz que o porco é “símbolo dos desejos impuros, da transformação do superior em inferior e do abismo amorar da perversão”. Nesse contexto, significados como ignorância podem ser aplicados à complexa relação das personagens. O porco também pode ser visto como símbolo da vida rural do “jeca” brasileiro. Em Monteiro Lobato, por exemplo, o porco “Marquês de Rabicó” é “promovido” a personagem e “quase” membro da família.

As mineiras interioranas teriam, portanto, características consideradas pela sociedade como próprias de pessoas ignorantes.

Vivem no meio rural, possuem pouco estudo, comem com as mãos, dentre outros modos. O porco trazido debaixo do braço reafirmaria duplamente essa condição. Primeiramente, por viajarem e trazerem para um hotel tal animal, visto que este presente foge às normas do comportamento considerado pela sociedade como educado ou sofisticado. Segundo, ao consideramos que o objeto trazido por elas tem a conotação semântica proposta por Chevalier e Gheerbrant (2003), isto é, da simbologia da ignorância.

Além disso, outra simbologia pode se somar àquela acima: a “transformação do superior em inferior.” (CIRLOT, 1984, p. 472). Partindo do pressuposto dessa simbologia, a mesma não somente poderia ser aplicada às relações entre as personagens, como permitiria dois desdobramentos. No primeiro, essa simbologia pode ser aplicada à relação de Sarah com as irmãs. Nessa relação, em primeiro plano³³, Sarah se vê como uma pessoa superior às irmãs. Isto está explicitado nos duelos verbais entre elas. O discurso da diva é impregnado pela “colonialidade do saber”³⁴ (QUIJANO, 2005). O segundo desdobramento dessa possibilidade de leitura se dá na ordem inversa: a simbologia da “transformação do superior em inferior” partiria das irmãs para com Sarah. As irmãs não se consideram inferiores. Portanto, o porco, nesta ou naquela relação desigual, é o elemento que traz a ambiguidade para a relação entre elas, colocando-as no mesmo patamar de humanidade.

Desse modo, as cenas do piquenique evidenciam ainda mais a diferença entre as culturas. Distinguindo diferença de diversidade cultural, Bhabha (1996) opta pelo conceito de diferença em que a intenção é falar de diferença cultural, mais do que diversidade cultural, pois “na realidade é muito difícil, e até mesmo contraproducente e impossível, tentar e conseguir juntar diferentes formas de cultura,

³³ Primeiro plano, porque seria uma relação à qual a diretora (in)conscientemente quis dar maior evidência ou importância. Consideramos como sendo em primeiro plano, porque aos olhos da sociedade, quem representa a ignorância são as irmãs; Sarah, portanto, representa, aos olhos da sociedade, o superior.

³⁴ Conceito formulado por Aníbal QUIJANO (2005), significa toda uma articulação centrada numa classificação social racista da população no mundo, em que as diferenças entre conquistados e conquistadores estão baseadas na ideia de raça (em especial na América Latina, em função das diferenças baseadas nos fenótipos entre conquistadores e conquistados) e no controle do trabalho, isto é, os recursos e produtos em torno do capitalismo mundial. Articulada nessa colonialidade do poder está também a colonialidade do saber, esta, vinculada a uma perspectiva epistemológica para onde converge a produção de conhecimento. A colonialidade do poder inicia-se na Grécia e também nas memórias dos povos do Caribe e da Costa Atlântica, povos da região dos Andes e também da Mesoamérica. (QUIJANO, 1997, *apud* MIGNOLO, 2003, p. 40).

pretendendo que elas possam coexistir facilmente.” (BHABHA, 1996, p. 36). Como Bhabha afirma, as diferenças podem ser incomensuráveis:

A diferença de culturas não pode ser encaixada numa moldura universalista. Culturas diferentes, a diferença entre práticas culturais, a diferença na construção de culturas dentro de grupos diferentes, com grande frequência fazem existir no seu meio, e entre elas próprias, uma incomensurabilidade. (BHABHA, 1996, p. 36)

Sendo assim, o encontro entre essas mulheres diferentes é marcado por tensões, embates culturais, não sendo, de modo algum, um encontro tranquilo.

Devemos enfatizar a importância de diretoras como Ana Carolina, pois ela é uma das cineastas brasileiras em cujos filmes mais se destaca a presença da questão de gênero ao colocar a mulher como protagonista, dando voz para as personagens femininas, apresentando uma postura crítica frente aos papéis masculinos e femininos.³⁵

³⁵ Os Estudos de Gênero fazem parte de um amplo campo de estudos com diversos aportes teóricos e teorias feministas. Vale lembrarmos algumas teóricas como Joan SCOTT (1990), que no texto “Gênero, uma categoria útil de análise histórica”, trabalha com a ideia do conceito como construção social e relacional, entre homens e mulheres. A teórica Judith BUTLER (2003) propõe a discussão em torno da distinção entre sexo/gênero. A autora afirma ser necessário repensar o conceito de natureza, as relações e o modelo de construção, já que esse modelo compreende uma matriz heterossexual e conduz ao determinismo biológico. Essa matriz é formada por práticas discursivas, portanto, sexo e gênero são construídos. Para BUTLER (2003), a categoria “mulheres” (assim mesmo no plural), não concebe uma identidade única que represente todas as mulheres “porque o gênero estabeleceu intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas.” (BUTLER, 2003, p. 20). Ela acrescenta que não dá para separar intersecções políticas e culturais do gênero. O corpo possui uma importância, uma materialidade, um lugar, não sendo ele somente uma construção social. A autora afirma que “‘sexo’ é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o ‘sexo’ e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas”. (BUTLER, 2001, p. 154). Se é necessário reiterar a norma, isso significa que os corpos não se sujeitam a ela facilmente. Sexo, então, é uma das normas pelas quais alguém se viabilizou. (BUTLER, 2003). O corpo é regulado por normas reiteradas por meio do poder reiterativo do discurso. Ela afirma ainda que o gênero “requer uma performance repetida” (BUTLER, 2003, p. 201), marcada por atos que determinam como homens e mulheres devem agir. Portanto, o gênero não implica uma essência ou identidade fixa; não contempla uma essência ou identidade, pois expressa apenas uma “ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora.” (BUTLER, 2003, p. 20).

Em *Amélia* não é diferente, mais uma vez Ana Carolina foca em personagens femininas, pois são seis mulheres em cena, sendo que pelo menos três delas (Sarah, Amélia e Francisca) estão em primeiro plano, dividindo o protagonismo no filme. De algum modo, elas terão que fazer uso da tradução para se entenderem minimamente naquele espaço em que obrigatoriamente se encontram.

Essa tradução obviamente não será apenas linguística mas, sobretudo, cultural. E ao adentrarmos a questão da tradução cultural, observamos que outro conceito perpassa a narrativa fílmica: a transculturação.

Ambos serão abordados no capítulo que vem a seguir.

4 TRANSCULTURAÇÃO: DUELOS NO PALCO

As personagens de *Amélia* são obrigadas a encontrar formas para se traduzirem umas para as outras. Estas relações ficam fortemente marcadas pelas discussões entre elas. Preocupada com a proximidade da estreia, Sarah experimenta o vestido no quarto, mas, irritada, sempre gritando, não consegue ficar no quarto com as mineiras, as quais tentam ajeitar o vestido no corpo dela. Segue, então, para o palco. Se olha; não gosta do vestido; xinga; rasga-o no próprio corpo. Reclama que Francisca a espetou e, por fim, volta irritada para o quarto. As mineiras aproveitam a oportunidade para perguntar pelo dinheiro, mas devido à falta de entendimento e, a certa impaciência e intolerância entre elas, não entendem que Sarah disse para Vicentine avisá-las que Lano ficou com o dinheiro de Amélia.

É no palco que Sarah gosta de ficar. Diariamente, ela ensaia. Em um de seus ensaios, cai no palco, encenando um desmaio, momento em que as mineiras se aproximam dela. Maria Luísa chega bem perto, inclina-o corpo em direção a Sarah e pergunta se ela está triste, a qual, se levantando devagar, diz: “*Chegou a hora em que eu não posso mais fugir.*” E grita com a serviçal das mineiras: “*Repita imbecil!*”.

Assim, aos berros, Sarah exige que as mineiras falem a frase: “*Memê le talent a un fin*” (“*Mesmo o talento tem fim.*”). “*Repita imbecil!*” – diz, puxando Maria Luísa pelo braço. “*Même le talent a un fin.*” Segura Oswaldina pelo braço com violência e joga-a do outro lado, mandando-a repetir a mesma frase. Pega no braço de Francisca e grita com ela para que ela também o faça. Francisca tenta, repetindo várias vezes junto com ela a frase “*Même le talent a faim.*” (“*O talento tem fome.*”), trocando “fim” por “fome”, visto que as duas palavras francesas *fin* e *faim* têm a mesma sonoridade. Sarah muitas vezes manda as mineiras calarem a boca. No entanto, nesse momento ela obriga as mineiras a falarem a frase em francês.

Assim, de tanto repetir, finalmente, Francisca consegue falar corretamente: “*le talent a un fin.*” Sarah se acalma, dizendo: “*Como você é autêntica.*” E, se afasta cabisbaixa. É como se ela precisasse ouvir do outro, que seu talento está acabando. Conforme Correa Santos (2008), Sarah “vence” essa parte da luta, mas, em seguida, recebe novo golpe, pois Francisca conseguiu, sim, falar corretamente a frase, e a repetirá durante a luta de esgrima descrita abaixo, o que causa em Sarah novamente espanto. Ela reconhece autenticidade em Francisca, “a qualidade máxima do que é visto como exótico.” (CORREA DOS SANTOS, 2008, p. 1).

Em seguida, Vicentine chega com as esgrimas. Sarah vai ensaiar. Diz a Francisca: “*Gostaria de uma luta de esgrima? Vais ver. Vou te ensinar, vai ser muito útil em Cambuquira!*” Essa fala é dita num tom de zombaria. Francisca diz: “*Vou rachar a cabeça dela no meio.*” A irmã e a agregada participam, torcendo aos gritos: “*Racha a cabeça dela!*” – diz Maria Luíza. Francisca pergunta, aos berros, como é que se faz para ela parar. Sarah diz: “*Eis a verdadeira luta, o autoconhecimento! Nasci para ser diferente e para reafirmar todas as minhas diferenças! Sou uma artista!*”. Francisca rebate: “*O talento tem fim!*” Esta frase, dita em francês pela brasileira, provoca um impacto em Sarah, ela finalmente para a luta e abaixa a cabeça em sinal de compreensão.

Se por um lado, Sarah utiliza comentários com escárnio, Francisca, por outro lado, utiliza do humor ao gritar: “*Como é que se faz para desligar isso?*” – se referindo a Sarah. E grita com irreverência: “*Madama, quero saber quanto nós vamos ganhar nessas costuras.*” Sarah responde: “*Encore!*” (“*Outra vez!*”), Francisca responde, misturando francês e português com sotaque: “*Encore sim!*”

Sarah encarna uma atitude colonialista de opressão, por intermédio da língua. Pois, ao dizer que nasceu para ser diferente, quer, a todo custo, reafirmar sua superioridade. Desse modo, o embate entre elas se dará também pela linguagem, local onde o poder hegemônico se concretiza, é o que se pode observar nas análises de Stam (1992) sobre linguagem e poder em Bakhtin, pois “Para Bakhtin não há embate político que não passe também pela linguagem. Assim as linguagens estão engajadas no jogo do poder, presas em hierarquias artificiais oriundas de hegemonias políticas e de opressões culturais.” (STAM, 1992, p. 64-65).

Em situação de conflito, muitas vezes, pequenas ações, piadas, algumas frases, bastam para, em poucas horas, ferir e destruir a dignidade de uma pessoa. No entanto, no caso das personagens de *Amélia*, há uma distribuição de forças entre elas ao se deslocarem de suas posições, deslocamentos esses em que o poder se alterna. As ofensas entre elas se dão de umas para as outras, transversalmente. O duelo é de lá prá cá e, de cá prá lá, nas relações entre elas.

Conforme afirma Michel Foucault (1988, p. 91), “o campo estratégico das relações de poder” é o local onde acontecem as lutas e embates, como também, as resistências. Nesse sentido, vale lembrar o que este autor assinala sobre os micropoderes: “Mas quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se

inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana.” (FOUCAULT, 2000, p. 131).

Stam (1992) afirma que, embora Bakhtin nunca tenha se manifestado sobre o cinema, é possível verificar conceitos elaborados por ele na teoria e análise sobre o cinema. Para ele, um desses conceitos é o “tato”, “conjunto de códigos que governam a interação discursiva”, (STAM, 1992, p. 59).

[...] No sentido literal de tato, o cinema pode ser considerado, em parte, a *mise-èn-scene* de situações discursivas reais, como contextualização visual e auditiva do discurso. Essa dramaturgia tem seu tato específico, suas maneiras de sugerir, através da colocação de câmera, do enquadramento e da interpretação, fenômenos como intimidade ou distância, companheirismo e dominação, em suma, a dinâmica social e pessoal que se realiza entre interlocutores [...]. (STAM, 1992, p. 63)

Portanto, é possível observar nessa *mise-èn-scene*, a troca verbal entre as personagens Francisca e Sarah, o duelo metafórico por meio do ensaio com as esgrimas, e por meio das interações verbais, pois: uma fala, a outra retruca; uma fala em francês, a outra responde em português; uma usa ironia, a outra usa o humor.

Juntamente ao conceito de “tato”, Stam (1992) fala da “entonação”. No espaço entre o verbal e o não-verbal, a entonação permite o contato entre quem fala e quem ouve. Por meio da entonação, percebem-se os valores sociais em questão. Um exemplo dado por Stam (1992) são os documentários narrados em que “a voz do narrador, acompanhando a imagem, assume uma entonação de dominação e onisciência. Essa voz fala do outro, mas nunca dela mesma [...]” (STAM, 1992, p. 63). Aqui, no caso em questão, a interação acontece entre as personagens, embora fique evidente, nessa hierarquia, o poder por parte de Sarah. Inclusive, é ela quem poderia resolver a questão do dinheiro das irmãs, mas, não quer se incomodar com isso, passando o problema para Vicentine e dando o assunto por encerrado.

Dentre as várias cenas que representam o confronto entre elas, destacamos também o momento em que Francisca, mais uma vez, pergunta a Sarah onde está o dinheiro que Amélia deixou para elas, ao que ela responde com agressividade: “*Já disse que não estou com o dinheiro de Amélia! O que mais querem? Porcas etruscas! Amélia as*

descrevia como as 'belas selvagens', mas as belas selvagens não existem!'". Nesse momento, Oswald responde gritando: "*Existimos sim, madame!*". Mas, Sarah prossegue e manda que se calem:

Calem-se e afastem-se! Três porcas imundas!
Sempre a me farejar para me devorar aos poucos!
Para talvez adquirir minha grandeza... Meu saber,
minha força, minha arte, minhas rendas, meu
perfume e meu dinheiro! ...E sua voracidade
grosseira não vos alimentará jamais... da
civilização da qual sou testemunha viva. Porque
foi lá que fui educada, lá na França... Onde
aprendi a sabedoria, a inteligência... O dom da
ação, o sentido das palavras, o valor do
pensamento! Porque foi lá! Aqui, nada!³⁶

Ana Carolina, em entrevista no documentário de Geraldo Sarno, *Ana Carolina no país do cinema* (2000-2001), afirma que, no filme: "Sarah Bernhardt exercita o poder inerente à sua posição no mundo." Por isso, por várias vezes, ordena que as brasileiras calem a boca. "Quem tem poder, tem muita dificuldade de ouvir os outros." (ANA CAROLINA, 2000-2001) E foi justamente o que Amélia pediu na carta: "[...] *finjam que conhecem tudo muito bem. Não é difícil. É só ficarem caladas.*" Mas as mineiras não ficam caladas. Aliás, calar é justamente o que elas não fazem. Desse modo, as brasileiras vão resistindo aos mandos de Sarah. E como diz Fanon "falar é existir absolutamente para o outro" (FANON, 2008, p.33).

Para Bonnici (2003, p. 212), "a opressão, o silêncio e a repressão das sociedades pós-coloniais decorrem de uma ideologia de sujeito e objeto mantida por colonizadores." Ele cita a personagem Friday no romance³⁷ de J. M. Coetzee, que teve a língua cortada simbolizando o "colonizado mudo por ato voluntário do colonizador" (BONNICI, 2003, p. 213,). Mas, ainda que a opressão seja sistemática, as mineiras buscam e encontram espaço para atuar, não se colocando na posição de vítimas.

Na tentativa de os críticos exporem o processo pelo qual o colonizado é transformado em uma pessoa muda, vários autores têm se

³⁶ Diálogo do filme *Amélia*, de Ana Carolina, Capítulo 14. Dvd Vídeo Filmes .

³⁷ John Maxwell COETZEE. Escritor sul africano, nascido na Cidade do Cabo. Ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 2003, é autor de inúmeros livros. O romance *Foe* (1986) é uma reescrita do romance *Robison Crusoe*, de Daniel Defoe. Enquanto neste é imposto à personagem Sexta-Feira a língua inglesa, em *Foe*, a personagem Friday tem sua língua arrancada por comerciantes de escravos.

debruçado sobre o tema da possível resistência pelos subalternos. Segundo Bonnici (2003), se para a teórica Gayatri Spivak (1995), o sujeito colonial e a mulher subalterna não têm espaço para falar, para Bhabha (1998), “o subalterno pode falar e a voz do nativo pode ser recuperada através da paródia, da mímica e da cortesia ardisa, que ameaçam a autoridade colonial.” (BONNICI, 2003, p. 213).

Também Fanon (1979) é um dos autores que levantam a possibilidade da resistência, porém, aponta a violência como fator para o enfrentamento da opressão. Paródia, ironia, cortesia dissimulada têm sido utilizadas por escritores ficcionais, na atualidade, tais como Coetzee, Nadine Gordimer, Chinua Achebe, dentre outros (OLIVEIRA; BONNICI, 2005, p. 1).

O eurocentrismo³⁸ está presente na fala da personagem Sarah, ao menosprezar as mineiras, valorizando a própria cultura, considerando-se civilizada e as mineiras como “porcas imundas”. Esta é uma fala que desumaniza as mineiras, com várias negações. Elas são chamadas de “porcas etruscas”, o que, num segundo plano, mesmo sem perceber, a atriz francesa, acaba por enaltecê-las (mulheres ‘ativas’, responsáveis pela herança da família, na ausência do elemento masculino),³⁹.

Retomando Memmi (1977), torna-se impressionante o vocabulário utilizado pelo colonizador para desqualificar o colonizado, que quase nunca é visto positivamente. Um adjetivo bastante comum, utilizado no trato com este último, é o de preguiçoso.⁴⁰ Sarah continua sua fala ofensiva da seguinte forma: “*Olhem bem para mim! E olhem para vocês! Vocês são inação, preguiça e destruição!*”. Conforme Memmi:

[...] pela sua acusação, o colonizador institui o colonizado como ser preguiçoso. Decide que a

³⁸ Eurocentrismo pode ser definido como discurso que, inicialmente, surge para justificar o colonialismo, no momento em que as potências da Europa atingem posições de hegemonia no mundo. Segue uma trajetória linear desde a Grécia clássica, até a Roma Imperial, formando uma sequência de impérios como o Império Romano, o Britânico, o Americano. Vai se construindo uma visão da Europa como “o ‘motor’ das mudanças históricas progressivas: lá inventaram a democracia, a sociedade de classes, o feudalismo, o capitalismo, e a revolução industrial.” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 21-22).

³⁹ Etruscos eram os povos que viveram na atual Itália, há aproximadamente 1200 a 700 a.C, cujas origens não foram esclarecidas. Diferentemente da mulher grega e romana, a mulher etrusca podia participar ativamente da vida social, um dos motivos que fizeram os gregos e romanos considerarem a cultura etrusca promíscua. Como os homens morriam muito nas guerras, a mulher era considerada muito importante. Ela ficava responsável pela conservação da herança da família, como também pela sua continuidade.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p.78-79.

preguiça é constitutiva da essência do colonizado. [...] Assim também quanto a ausência de necessidades do colonizado, sua inaptidão para o conforto, para a técnica, para o progresso, sua espantosa familiaridade com a miséria [...] (MEMMI, 1977, p. 79).

Dessa forma, os três sentidos de civilização como civilidade, como o lado espiritual da cultura e como humanidade – no sentido moral – têm em comum aquilo que é propriamente humano; enquanto o seu oposto, o selvagem, o inculto, o arcaico, como foram definidos por Wolff (2004), são sentidos que aparecem na narrativa.

As mineiras são o Outro⁴¹, e, conforme nos aponta Santos (2004, p. 16), “a ignorância colonialista consiste na recusa do reconhecimento do outro como igual e na sua conversão em objeto, e assumiu historicamente três formas distintas: o selvagem, a natureza e o Oriente.”

Assim, fica evidente a posição eurocêntrica e imperialista de Sarah Bernhardt e tudo que ela representa, em termos de civilização, nos três sentidos de que nos fala Wolff (2004): civilidade, cultura e humanidade; enquanto as mineiras representam seu oposto: “o selvagem, o inculto, o arcaico.” (WOLFF, 2004, p. 23-24), ou conforme Santos (2004, p. 16): “o selvagem, a natureza e o Oriente”, como dito acima. Nesse sentido, há toda uma construção negativa das brasileiras, contrapondo à construção de Sarah como positiva e superior.

4.1 Francisca *encena*

Desse modo, embora Lano esteja dando um golpe nelas, roubando-as, elas acreditam que Sarah ficou com o dinheiro, como foi dito anteriormente. Elas vão atrás de Sarah, que está envolvida com a preparação da peça *Tosca*. Sarah grita com elas para deixarem-na em paz, e ainda diz:

Pouco me importa agora a humildade ou orgulho.
Minha boca cuspirá tudo o que me fizer engolir de

⁴¹ De acordo com Bonnici (2005), o “Outro é aquele cuja referência se encontra fora do ambiente daquele que fala. O sujeito colonizado e pós-colonial é considerado o outro devido à centralidade do colonizador e aos discursos sobre primitivismo, canibalismo e outros proferidos por esse último. (BONNICI, 2005, p. 48).

maldade! Meu coração será libertado. E minha memória apagará um a um, cada detalhe de seus rostos monstruosos! Como se atrevem? Como se atrevem a se aproximar de mim? Doravante vocês viverão no porão. Dormirão sob seus cobertores podres... Comerão as porcarias que estão acostumadas... E terminarão o que ainda resta para fazer sozinhas e caladas!⁴²

Sarah diz que elas passarão a viver no porão – fala que faz alusão aos escravos que vieram da África para as Américas, em especial para o Brasil, nos navios negreiros. Após ouvir os desaforos de Sarah, Francisca caminha em sua direção, levanta a mão direita num gesto como se segurasse uma arma e recita, de Gonçalves Dias, poeta maranhense, *I Juca Pirama*⁴³:

Meu Canto de Morte
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo
Da tribo Tupi.
Da tribo pujante,
Que agora anda errante
Por fado inconstante,
Guerreiros, nasci;
Sou bravo, sou forte,
Sou filho do Norte;
Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi.

Ao terminar de recitar, Francisca está em pé, com o braço erguido acima da cabeça, como a imitar uma estátua – a mesma que ela observou atentamente, no momento em que subiu as escadas do hotel em direção ao quarto, no dia em que chegaram ao Rio de Janeiro – e a

⁴² Diálogo do filme *Amélia*, de Ana Carolina, Capítulo 14. Dvd Video Filmes.

⁴³ O poema trata da guerra entre os povos Timbiras e o povo Tupi, primeiros habitantes do Brasil. Os Timbiras praticavam o canibalismo. Eles acreditavam que, ao comer as partes do inimigo, ganhariam as qualidades dele como honra e coragem. Em seu canto, o guerreiro pede à tribo inimiga pela vida, pois seu pai precisa dele, está cego, velho doente, com fome. Os Timbiras o libertam, pois vêem nele um covarde, portanto, incapaz para o sacrifício. O guerreiro retorna à sua tribo, reencontra o pai que sente o cheiro da tinta usada no ritual de guerra. O pai o rejeita pensando que o filho se acovardou e fugiu da guerra. Ordena que retorne para a guerra. O guerreiro volta, desafia e vence toda a tribo dos Timbiras.

própria Sarah, em suas encenações. A posição da mão erguida também remete à luta de espadas que elas encenaram. Esta cena é o grande momento da personagem Francisca, pois ela se coloca imponente, altiva, teatral. É por meio dessa apropriação do fazer artístico de Sarah, utilizando gestos e teatralização, por meio dessa imitação, bem como da utilização dos textos românticos dos autores brasileiros, que Francisca faz seu agenciamento e resistência que se dá por meio da paródia. Está presente também na narrativa a referência irônica aos indígenas, símbolos do nacionalismo romântico brasileiro.

Destaque também para o espaço cênico, pois é no teatro, “país” de Sarah, que Francisca a enfrenta. É como se Francisca dissesse: “*Nós também temos saber, grandeza, arte, sabedoria, cultura, ‘civilização’.*” Ao fazer isso, ela ameaça o discurso eurocêntrico de Sarah. Desvela a suposta superioridade da atriz, em função de sua arte. E também revela quem é de fato Francisca, uma vez que ela também tem seu saber, seus poetas, e por que não dizer, sua própria poesia. Ela não é, nem pretende ser como Sarah. Mas, pretende enfrentar a intolerância e a arrogância de Sarah, que é obrigada a se ver em Francisca. Isto é, “sua arte”, seu saber não são únicos, no sentido de que ela não é proprietária exclusiva da cultura humana.

Francisca termina com a frase da poesia *Navio Negreiro*, de Castro Alves. Dá um passo à frente, em direção a Sarah, e continua, agora com as duas mãos erguidas: “*E tem mais: Colombo! Feche a porta de seus mares!*” Esta frase nos remete à colonização do Brasil por Portugal e à escravidão, e à própria vinda de Sarah da França através do Atlântico. Após a fala, por 15 segundos impera o silêncio. Nessa breve pausa (lembrando que uma característica do filme é justamente os berros de umas com as outras, o “falar sem parar”), percebe-se que finalmente Sarah escutou Francisca.⁴⁴ Ela ouve a tudo em silêncio, abaixa a cabeça como numa reverência e sai. Francisca dá a mão para Oswald, em seguida para Maria Luíza, e as três seguem abraçadas logo após Sarah. Neste momento, percebe-se que Francisca toca profundamente Sarah, pois, finalmente, se traduz. Assim, estabelecido o duelo verbal entre elas, esta luta pela posição do discurso, e com Francisca falando por

⁴⁴ Nossa percepção nessa sequência é que a encenação parece ultrapassar os limites do palco, pois as brasileiras demonstram estar visualmente emocionadas em cena. A personagem Oswald inclusive esboça um leve sorriso. Parecem ter sido impactadas pela representação, como naquele momento sentissem os efeitos reais que a colonização, infelizmente ainda deixa e, por isso, elas parecem atuar com tanta força e emoção, numa espécie de catarse.

meio dos poetas do Romantismo brasileiro⁴⁵, Gonçalves Dias e Castro Alves.

Ela encontrou espaço para resistência, ao incorporar a cultura de Sarah via teatro, inclusive, encenando também. Entendeu o que significa “estar em cena”, o que significa “atuar”, e, finalmente, conseguindo “agir”. Conforme Bonnicci:

Materializa-se, portanto, o processo de agência, ou seja, a capacidade de alguém executar uma ação livre e independentemente, vencendo os impedimentos processados na construção de sua identidade. [...] Nos estudos coloniais, agência é um elemento fundamental, porque revela a autonomia do sujeito em revidar e contrapor-se ao poder colonial. (BONNICI, 2003, p. 213).

Ter consciência da opressão é um passo importante para se desvencilhar dela, mas, sem a ação, a situação de opressão permanece. Portanto, “O colonizado fala quando se transforma num ser politicamente consciente que enfrenta o opressor.” (BONNICI, 2003, p. 213).

Ainda que, inicialmente, a impossibilidade do diálogo tivesse sido total, depois, é possível vislumbrar, se não um possível entendimento na relação entre elas, pelo menos a transculturação. Conforme Pratt (1999, p. 30-31), “Se os povos subjugados não podem controlar facilmente aquilo que emana da cultura dominante, eles efetivamente determinam, em graus variáveis, o que absorvem em sua própria cultura e no que o utilizam.” No embate entre elas, Francisca se apropria do estilo de Sarah, do seu modo de interpretar, se efetivando, portanto, a transculturação. Para Machado (2000, p. 283), o conceito de transculturação utilizado por Pratt (1999) “[...] reporta-se a um universo mais amplo, que é o da constituição de repertórios de símbolos, imagens e discursos que conformam um modo ou estilo cognitivo e um repertório

⁴⁵ No século XIX, predominou na literatura brasileira o movimento chamado Romantismo. A França era a referência cultural na época; recebia inúmeros intelectuais brasileiros em busca de estudos e ideias. Os principais elementos dessa poesia eram a valorização da terra, o nacionalismo, os indígenas, e também, os temas sociais como a luta contra a escravidão. Gonçalves Dias fez parte da primeira geração de poetas do Romantismo, que perdurou por décadas, alcançando três gerações.

semântico e imagético, por meio do qual o outro colonial passa a ser abordado.”

Por três vezes – ao falar corretamente a frase em francês, ao repetir a frase no momento em que “lutam” com as espadas e quando declama *I Juca Pirama*, Francisca consegue, com seu enfrentamento, atingir Sarah, de forma que ela para por alguns momentos, e parece compreender e respeitar a diferença entre elas. Fantini (2004) define transculturador como “aquele que desafia a cultura estática a desenvolver suas potencialidades e produzir novos significados sem, contudo, perder sua textura íntima.” (FANTINI, 2004, p. 166). Nesse sentido, pode-se, então, ver tanto em Francisca quanto Sarah, duas transculturadoras, além de Amélia, é claro, a qual faz de si própria uma ponte para esses universos.

Francisca se apropria do fazer artístico de Sarah, fazendo com que as duas culturas, francesa e brasileira, encontrem-se entrelaçadas, “traduzidas”. As mineiras finalmente existem para Sarah, pois como mostra Souza (2004, p. 121): “Bhabha não separa a construção da identidade do colonizado da construção da identidade do colonizador; entendendo esse processo relacional como algo ‘agonístico’ e ‘antagonístico’, e destacando o papel da alteridade e da relação (existir é existir para o Outro).”

Relendo as explicações psicanalíticas de Fanon (1986), Bhabha (2007, p. 74) demonstra que é nas “bordas da história e do inconsciente – que Fanon evoca a condição colonial de forma mais profunda”, e emergem as condições para se compreender o desejo nas relações coloniais. Primeiro, na troca de olhares entre colonizador e colonizado em que o nativo sonha em estar no lugar do colonizador, pois “existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou *locus*.” (BHABHA, 2007, p. 76). Segundo, o lugar de identificação está cindido, isto é, ao desejar ocupar o lugar do outro, se torna inerente ao colonizado um sentimento de ressentimento vingativo, em que a diferença é realçada e percebida. “[...] A fantasia do nativo é precisamente ocupar o lugar do senhor, enquanto mantém seu lugar no rancor *vingativo* do escravo.” (BHABHA, 2007, p. 76). Conforme Souza (2004), “o sabor da vingança do colonizado surge a partir do desejo de se ver como um colonizado ocupando agora o lugar de seu antigo carrasco, o colonizador [...]” (SOUZA, 2004, p. 120). E, por fim, é produzida a imagem de uma identidade em que o sujeito se transforma, ao assumir a imagem do “Outro”.

Portanto, conforme Souza (2004, p. 121), “O sofrimento e a angústia da busca pela imagem advém do fato de que, por mais autêntica

que possa parecer a imagem, ela nunca deixará de ser justamente aquilo: uma imagem; e uma imagem enquanto imagem nunca é substantiva, a coisa *em si*.” Sonhar em estar noutro lugar, a cisão advinda – da diferença – que ressalta ainda mais as particularidades do colonizado, e ao ocupar o espaço que tanto deseja, o transbordamento saboroso que advém da sensação de vingança, têm-se, então, as condições, para enfim, o sujeito transformar-se na *imagem* da identidade do Outro.

A experiência vivida no espaço relacional entre elas, marcado pelo confronto entre culturas, obriga-as a “aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas.” (HALL, 2002, p. 89). Friedman (2006), afirma que, embora nessa geografia de mobilidade e interculturalidade, a integração não seja pacífica, a “vitimologia” dever ser evitada, pois:

[...] Deve assumir que nas zonas de encontro existe a capacidade de acção de todas as partes. Não autonomia, pois essa sugere a liberdade de agir sem o impedimento dos outros, mas uma efectiva capacidade de acção com o que pretendo significar o impulso para nomear a identidade colectiva própria e negociar as condições da História, por mais duras que sejam. (FRIEDMAN, 2006, p. 96).

O embate literário entre Sarah Bernhardt e Francisca se dá também por meio dos intertextos. Sarah, com a ópera *Tosca* – afinal ela vem ao Brasil para o recitativo da peça que é apresentado numa das cenas finais –, fala por intermédio do escritor francês Victorien Sardou e também de William Shakespeare, já que durante os ensaios, ela pratica recitando *Macbeth*. Francisca fala por meio de Gonçalves Dias e de Castro Alves, declamando a quinta estrofe do poema *I Juca Pirama* e a última frase do poema *Navio Negreiro*.

Os textos de Gonçalves Dias e Castro Alves trazem a “consciência amena do atraso”,⁴⁶ como definia Candido (1989, p. 141). A literatura regionalista ligada ao exotismo e ao pitoresco em que intelectuais latino-americanos enfatizavam a grandeza de um país novo, que se distinguia da Europa pela natureza. “Com efeito, a ideia de país novo produz na literatura algumas atitudes fundamentais derivadas da

⁴⁶ Candido fala também da “consciência catastrófica do atraso, correspondente à noção de ‘país subdesenvolvido’”. (CANDIDO, 1989, p. 141). Esta consciência do subdesenvolvimento manifesta-se a partir de 1950 (após a Segunda Guerra).

surpresa, do interesse pelo exótico, de um certo respeito pelo grandioso e da esperança quanto às possibilidades.” (CANDIDO, 1989, p. 140).

A ideia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. (CANDIDO, 1989, p. 140).

Candido afirma ainda que a *Canção do Exílio* foi representante dessa literatura de celebração contida no Romantismo:

Esse estado de euforia foi herdado pelos intelectuais latino-americanos, que o transformaram em instrumentos de afirmação nacional e em justificativa ideológica. A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo Romantismo, com apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma. O nosso céu era mais azul, as nossas flores mais viçosas, a nossa paisagem mais inspiradora que a de outros lugares, como se lê num poema que sob este aspecto vale como paradigma, a "Canção do exílio", de Gonçalves Dias [...]. (CANDIDO, 1989, p. 140).

Os textos românticos trazem a ideia do “selvagem”, ligada à grandeza e à natureza do Brasil como um diferencial. Este é desprezado pela francesa – que quer ir logo embora, fugir do clima que lhe estraga a pele –, o que é mais um traço da ironia presente no filme. Esta ironia é encontrada também na reapropriação de uma transculturação (Francisca apropriando-se dos românticos, que, por sua vez, apropriaram-se dos franceses), e será novamente reapropriada pela francesa Sarah.

4.2 E o porco come a cobra coral

A ironia presente na narrativa perpassa todo o discurso eurocêntrico de Sarah, notável pelo fato da atriz se ver como pertencente a uma cultura superior, civilizada, refinada. Descrita pelo escritor Mário

de Andrade como o retrógrado da Europa; no primeiro número da revista *Klaxon*⁴⁷, ele contrapõe Sarah à atriz americana Pearl White⁴⁸, sendo esta considerada o moderno, enquanto Sarah, o antigo. Andrade diz:

Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Pérola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Pérola White = século 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição. (ANDRADE, 1922, p. 1).

Ana Carolina faz uma reapropriação irônica do romântico pelo moderno. Nesse sentido, Sarah representa a decadência daquele teatro diante do cinema mudo que chegava. São “dois estilos diferentes de representação e de vida”. “Sarah desaparece diante de Pearl White que surgia magnífica” (ESCOREL, 2005, p. 128).

Durante a apresentação da peça, Sarah parece estar distante, com o pensamento longe, e acaba esquecendo-se do texto, utilizando outra fala subjetiva. Faz perguntas a si mesma, quer saber se mudou desde que chegou, e se pode se tornar uma pessoa melhor. O “ponto”⁴⁹ tenta em vão ajudá-la a recitar o texto correto.

Enquanto Sarah está no palco apresentando a peça, Francisca e as mineiras estão no andar de baixo do teatro, onde Vicentine manda ajeitar as almofadas que a protegeriam ao pular em cena. E, como num *insight*, Francisca diz: “*Vamos ver quem pode mais, Amélia!*”. Então, elas tiram as almofadas que protegeriam a diva. Ao término da peça, Sarah se prepara para pular, com semblante de horror, pois vê em baixo Francisca olhando para ela e sorrindo, ao mesmo tempo que não vê as almofadas. Porém, mesmo assim, ela pula.

A versão que a diretora dá ao fato real sobre a queda que Sarah Bernhardt sofreu no Brasil, é, sobretudo, irônica. Conforme Senra:

Também deve-se de certa forma ao instinto de Francisca e ao seu poder de liderança a aparente e

⁴⁷ ANDRADE, Mário. Manifestos Klaxon: *Mensário de Arte*, 1922. Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/MAC/templates/exposicoes/22ideia/22ideia_klaxon.asp> Acesso em 19 Jul. 2009.

⁴⁸ Atriz americana Pearl White. (1889-1938). Bastante famosa na época do cinema mudo.

⁴⁹ Pessoa que ficava escondida no teatro para ajudar os atores e atrizes a lembrarem o texto.

momentânea vitória sobre a diva, quando o acaso oferece-lhe a chance de puxar as almofadas de Sarah, no último ato de *Tosca*. Apesar de não encerrar ainda o embate, sua reação rápida, sua capacidade de aproveitar a chance acabam conferindo nova versão (ao mesmo tempo irônica e cruel) à amputação real que a diva sofreu da perna ao final da sua vida. (SENRA, 2002, p. 41).

Esse incidente de Sarah nunca foi esclarecido, uma vez que não se sabe *como* aconteceu. Na autobiografia da atriz, em nenhum momento, ela se refere à turnê feita no Rio de Janeiro. O que se sabe ao certo é que, em função da queda, ela teve a perna direita fraturada. Aos mais tarde, sua perna foi amputada e, mesmo assim, ela continuou atuando como atriz, morrendo em 1923.

Na cena final, o espetáculo acontece na França, em 1915. As brasileiras estão no palco, caracterizadas como índias, em meio a outros atores, e fazem parte da peça teatral, cantando e dançando, enquanto Sarah interpreta o poema *I Juca Pirama*, em francês. E, apesar da apresentação realçar a cultura brasileira, esta é utilizada de maneira artificial e exótica, com as brasileiras sendo exibidas para a plateia europeia como “macumba pra turista”.⁵⁰

Em primeiro plano, Sarah, como sempre magnífica, em um vestido preto, e com um enfeite de penas de aves cobrindo seu pescoço, a perna de pau à mostra – ela perdeu, literalmente, algo no Brasil. E, se antes ela necessitava do amparo de Amélia para estar em cena, agora, ainda que fortalecida pela troca de culturas, depende de uma perna de pau e do apoio de um tigre cenográfico onde se segura. No entanto, continua a explorar as irmãs brasileiras, que estão no palco com ela em Paris. A ironia está presente na *mise-em-scène* tanto na maneira como Sarah é vista nessa cena, mas também está na aparição das brasileiras como indígenas.

Nesse embate entre Sarah e as mineiras, uma se apropria da cultura da outra, porém a apropriação não ocorre da mesma forma para ambos os lados. Sarah tem a perna amputada, mas, as mineiras também

⁵⁰ Expressão usada por Oswald de Andrade para criticar o movimento Verdeamarelismo (1926), posteriormente conhecido como Anta. Fundado por Menotti Del Picchi Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida e Plínio Salgado, o movimento era profundamente nacionalista. (ANDRADE, 2006, p.59). A expressão aqui é utilizada para significar uma imitação vulgar.

perderam algo nesse encontro cultural: dinheiro, suas terras, tendo sua poesia e símbolos apropriados – o mito do índio herói:

Esse ‘roubo’ da diva alude com certeza à forma mais perversa de apropriação, pelo mundo dos poderosos, derradeira força do mundo espoliado – a sua narrativa, ou o seu mito. Evocado por meio desses poemas-clichês, desses lugares-comuns da nacionalidade, o mito já surge comprometido com uma ideia de nação cuja construção deu cabo justamente dos detentores dessa força mítica – os seus índios. (SENRA, 2002, p. 41).

Embora a língua de origem do poema tenha sido traduzida para o francês e as brasileiras estejam no palco, atuando como indígenas, e no caso, numa situação de submissão, é significativa a imagem de uma cultura que “devora” outra. Enquanto o canibal come para assimilar e transformar as virtudes do outro em suas próprias, o antropófago cultural é aquele que come para assimilar e transformar a *cultura* do outro. (AMARAL, p. 2004, 129). Em *Amélia*, o que se percebe nessa *mise-èn-scene* é a interpretação do poema *I Juca Pirama*, protagonizada pela atriz francesa Sarah Bernhardt, inclusive, com a imagem de um personagem indígena sendo atirado num caldeirão.

Essa apropriação feita por Sarah da cultura brasileira, levando ao teatro num palco na França, através da encenação do texto de Gonçalves Dias, remete à antropofagia⁵¹, porém, Ana Carolina inova ao colocar a francesa “devorando” a cultura brasileira, numa antropofagia às avessas, assimilando e incorporando elementos dessa cultura, o que provoca esta reflexão, pois a ideia do antropofagismo significava que os *brasileiros* deveriam engolir a cultura europeia que predominava na época, e transformá-la em algo brasileiro.⁵²

⁵¹ Em 1928, Oswald de Andrade, juntamente com Tarsila do Amaral, Raul Bopp dentre outros, criam o *Movimento Antropofágico* e o *Manifesto antropofágico*. O ritual indígena (comer o inimigo) migra para o terreno cultural. Oswald usa, em sua poesia, a ironia com muita inteligência e irreverência, para levar as pessoas à reflexão sobre o que era valorizado pelos artistas e a elite no país, na maioria das vezes, tudo que vinha de fora. Ao escrever, mistura termos do inglês ao português, mas sem idolatrar essa mesma cultura; relê Shakespeare; valoriza o índio. Publica também o *Manifesto Pau Brasil*, em março de 1924, no qual evidencia a poesia do cotidiano, da cultura popular.

⁵² Pelo menos dois filmes brasileiros utilizaram a temática do canibalismo: *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, em que “O tema é tratado em todas as suas variações: pessoas tão famintas que acabam por devorar a si mesmas; um ogro que oferece um pedaço de sua perna a Macunaíma; a guerrilha urbana que o devora sexualmente; o canibal-gigante-capitalista

Ana Carolina argumenta que existe uma permanente reverência à civilização, como se esta pertencesse apenas a um determinado continente. “Alguém disse que a civilização é lá. Não é aqui. Alguém determinou que aqui é a barbárie e lá é a civilização. Quando não é bem assim.” (ANA CAROLINA, 1999, p. 13). A relação entre as personagens evidencia uma situação de civilização e barbárie em profunda alternância. A barbárie pode estar tanto lá (Europa), quanto cá (Brasil), assim como a civilização. O não entendimento, isto é, a dificuldade de entender uma linguagem e cultura diferentes também transita no interior de qualquer encontro cultural e linguístico, como ocorrem com as personagens.

Importante ressaltar que a elite brasileira, durante todo o período colonial e do Império, e, até hoje de certa forma, manda seus filhos para estudar na França. Muitos intelectuais, muitos artistas olham para fora do Brasil, valorizando as coisas de fora. Ana Carolina afirma em entrevista:

As mulheres rústicas representam uma civilização com seus códigos, suas músicas, mumunhas, suas comidas e meios de viver. Mas, quando entra a civilização imperialista, e para nós, àquela época, a perfeição era caminhar para o afrancesamento, esta destroi a outra. O que sobra? "A barbárie", responde a cineasta. E não poupa ataques: "A barbárie que vem de países predatórios, como os Estados Unidos, a Alemanha, a França, o Japão, a Coreia e outros grandes f.d.p. (ANA CAROLINA, 2000)

Ana Carolina situa a pobreza num contexto geopolítico e geoeconômico. As culturas interagem, não estão fechadas em si mesmas.

De acordo com Wolff (2004), civilização é a coexistência de culturas humanas. Negar ao outro sua própria humanidade significa barbárie. Wolff designa civilização como sendo

Tudo aquilo que, nos costumes, em especial nas relações com outros homens e outras sociedades,

Pietro Pietra e sua sopa antropofágica. Vemos os ricos devorando os pobres, e os pobres devorando uns aos outros [...].” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 42-43.); e também *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos. Nesse filme, um personagem francês é capturado e devorado por uma tribo Tupinambá. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 115).

parece humano, realmente humano – o que pressupõe respeito pelo outro, assistência, cooperação, compaixão, conciliação e pacificação das relações – em oposição ao que supõe natural ou bestial, a uma violência vista como arcaica, a uma luta impiedosa pela vida. (WOLFF, 2004, p. 23)

Civilidade significa respeito ao outro, diante de sua humanidade e diversidade, diante de sua possibilidade de ser outro, diante do que se quiser ser. Coexistir, assimilar, reconhecer outras formas de humanidade. Civilização significa momentos na história em que os espaços culturais e geográficos permitem a coexistência, a multiplicidade, a interpenetração, e, de acordo com WOLFF (2004, p. 41), “tanto de fato como de direito, de vários povos, sociedades ou culturas.” E ainda conforme este autor: “Uma cultura civilizada é sempre virtualmente mestiça”, pois, “[...] é enriquecida por uma pluralidade de culturas, enquanto uma cultura é bárbara quando é apenas ela mesma, só pode ser ela mesma, permanece centrada e, portanto, fechada sobre si mesma.” (WOLFF, 2004, p. 42).

Enfim, o filme de Ana Carolina possibilita um diálogo crítico, ao colocar em cena a diversidade de línguas, de costumes, de culturas. Permite, ainda, uma leitura crítica e bem humorada do contraste entre as culturas. Contribui para que questões pós-coloniais sejam discutidas, pontuadas, num mundo cada vez mais globalizado e multicultural e, na maior parte das vezes, desigual.

Conforme Wolff (2004, p. 42) diz: “Sim, definitivamente, o verdadeiro bárbaro é aquele que acredita na barbárie do Outro. E aqueles que reconhecem que o homem se diz em vários sentidos podem se dizer civilizados.”

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi fazer uma leitura do filme *Amélia* com base nos estudos pós-coloniais. Observamos a pertinência do mesmo ao contribuir para a desconstrução da imagem de uma Europa “superior” representada pela atriz francesa no encontro de culturas entre Sarah e as mineiras. De acordo com nossa leitura, podemos perceber, por meio de uma obra ficcional, como pessoas com línguas, costumes, culturas tão diversas, trazem em suas experiências resquícios de padrões de comportamento autoritários e discriminatórios comuns nas antigas sociedades coloniais.

É difícil o entendimento entre as personagens. Em meio à poliglossia, as mineiras se esforçam para compreender Sarah, mas a convivência entre elas é tensa, e sobressaem os gritos, os empurrões, enfim a agressão verbal, a ironia, e até mesmo a violência física. Presente nas tentativas de comunicação entre elas, por parte de Sarah, percebemos o constante desprezo, acompanhado de falas com intuito de desqualificar as brasileiras. A desqualificação de pessoas por conta de sua origem, costumes, língua, é uma característica determinante em sociedades que trazem a marca da colonização.

Durante todo o filme, a incomunicabilidade está presente: as irmãs clamam pelo dinheiro deixado por Amélia, pensando que o mesmo está com Sarah. Porém, o dinheiro foi roubado por Lano, contratado por Amélia, para vender as terras. Dessa forma, elas são obrigadas a negociar no espaço relacional em que se encontram. É nesse espaço que as diferenças se aprofundam e ocorrem os conflitos. O fato das personagens terem línguas e costumes diferentes colabora para o desentendimento. Mas os conflitos também ocorrem em função da postura eurocêntrica de Sarah, que pouco faz para se entender com as mineiras. Sarah não quer saber dos questionamentos que as brasileiras fazem sobre o dinheiro da herança de Amélia, delegando essa tarefa para Vicentine. Esta, por sua vez, também não faz questão de ajudar as mineiras no entendimento. Pelo contrário, colabora para dificultar ainda mais, e ainda imita Sarah na postura arrogante, sendo agressiva com as mineiras.

Sarah, mesmo “quebrada”, mantém seu poder, legitima sua posição hierárquica ao encenar o poema *I Juca Pirama* em francês. As brasileiras estão com ela no palco, mas perderam sua terra, seu dinheiro. Perderam poder. Conforme Deere e León (2002), a posse de terras é um fator de empoderamento. É o que confirma a economista feminista indiana, Bina Agarwal (1994) citada pelas autoras. Embora a autora se

refira às condições dos direitos das terras das mulheres no Sul da Ásia, a situação também se aplica às mulheres latino-americanas: “a posse da terra proporciona mais do que pode o emprego, incluindo uma base mais sólida para a participação social e política, e, desta forma, para desafiar a desigualdade em muitos outros fronts.” (AGARWAL, 1994, *apud* DEERE; LEÓN, 2002, p. 57).

A tradução cultural dessas personagens é fundamental pois elas precisam encontrar formas de negociação entre diferenças culturais, que não são necessariamente traduções literais, linguísticas, e sim de modos de compreensão do mundo. Essa tradução cultural contribui para atacar as hierarquias desse mundo permeado ainda por resquícios da “colonialidade do poder” (QUIJANO, 2005). É necessário que Sarah se traduza também nesse espaço em que elas se encontram. Mas ela não o faz. As mineiras, cansadas de clamar pelo dinheiro, de não serem ouvidas, de serem constantemente tratadas com desprezo, conseguem em alguns momentos resistir. Elas revidam com muitos gritos, empurrões, falas permeadas por ironias. Em um determinado momento de muita tensão entre elas, mais uma vez perguntado pelo dinheiro, e sendo elas novamente mal tratadas, é que Francisca lança mão dos textos românticos de Gonçalves Dias e Castro Alves. E há no embate por parte das mineiras, a cena em que as brasileiras retiram as almofadas, no momento do ato final da peça *Tosca* encenada pela francesa. Sarah pula e quebra a perna.

Fazendo uso do humor e da ironia, a diretora Ana Carolina problematiza essa opacidade presente nas relações entre personagens tão díspares. Subalternidade e dominação aparecem transversalmente entre as personagens. O filme parece quebrar com a dicotomia “barbárie” *versus* “civilização”, o que é muito positivo porque colabora para a releitura desses conceitos que tanto contribuem para legitimar desigualdades. O conceito de barbárie detalhado por Wolff (2004) facilita o entendimento de que a barbárie e a civilização não são exclusividades de determinados países.

A ideia de vantagem epistemológica do Ocidente também é problematizada. No duelo de forças entre as personagens, a cena final é emblemática, por mostrar as brasileiras participando como figurantes indígenas do espetáculo teatral montado por Sarah, o que indica, simbolicamente, que elas “perderam” esse embate. Porém, Sarah está, dessa vez, literalmente “quebrada”, ao machucar gravemente sua perna na queda. As mineiras estão no palco estereotipadas como indígenas, sua cultura foi apropriada, mas a diva precisa do apoio de uma perna de pau.

Ana Carolina consegue explicitar formalmente na narrativa os vazios de compreensão que ocorrem entre as personagens, tal como na cena de boas vindas às irmãs de Amélia, em que se destaca a opção da cineasta de não legendar a conversa inicial entre Vicentine e as mineiras. O não entendimento provoca nas personagens brasileiras um total desespero. E o espectador não familiarizado com o idioma francês também é obrigado a esperar a tradução do diálogo.

A estética da diretora passa por grandes momentos como a fragmentação da carta – enviada por Amélia às irmãs, no começo da narrativa – em várias cenas, enquanto todo o seu conteúdo é lido, e também os duelos bastante teatrais entre as personagens.

Conforme a atriz Fernanda Montenegro, em entrevista à revista *Bravo* “O ofício não nos tira do âmbito humano. Mesmo as divas tropeçam em cena, sofrem acessos horríveis de tosse, esquecem o texto, temem não dar conta do recado”.⁵³ Ana Carolina humaniza a diva Sarah Bernhardt, pois Sarah é mostrada em crise; sente medo de o seu talento acabar; esquece o texto. E perde, no Brasil, algo concreto: uma perna. E, no plano simbólico, ao perder o norte, o rumo, suas convicções pelo menos sobre sua suposta “supremacia” cultural, por outro lado, ganha, também no Brasil, vida para si e para sua arte.

O filme passa pela tradução lingüística e cultural. Naquela, Sarah permanece em sua “torre de babel”, já no terreno da tradução cultural ela se apropria e absorve para si elementos da cultura brasileira.

⁵³MONTENEGRO, Fernanda. Entrevista concedida a Armando Antenore na *Revista Bravo* n° 141, 2009. p. 34.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMANCIO, Tunico. New Bossa- Um Cinema Com Legendas. In: Torres, Sônia (Org). *Raízes e Rumos: Perspectivas Interdisciplinares em Estudos Americanos*. Rio de Janeiro. 7 Letras. 2001.

AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. São Paulo: Celebris, 2004

ANDRADE, Mário. Manifestos Klaxon: *Mensário de Arte*, 1922.

Disponível em:

<http://www.macvirtual.usp.br/MAC/templates/exposicoes/22ideia/22ideia_klaxon.asp> acesso em 19 de julho de 2009.

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures. London: Routledge, 1991 *apud* BONNICI, Thomas Teoria e Crítica Pós-Colonialistas. In BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. (org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003

ANZALDÚA, Glória. “La Consciencia de la mestiza: rumo uma nova consciência. *Revista Estudos Feministas*, vol.13, n 3, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 4ª reimpressão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. The vernacular cosmopolitan. In: DENNIS, F.; N. (Org.). *Voices of the crossing*. London: Serpent’s Tail, 2000a, *apud* SOUZA, Lynn Mario Trindade Menezes de. *Hibridismo e tradução cultural em Bhabha*. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004,v.113-133

_____. O TERCEIRO ESPAÇO. Uma entrevista com Homi Bhabha. Entrevista a Jonathan Rutherford. Tradução Regina Helena Frões e Leonardo Frões. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nº 24, 35-41, 1996.

BAKHTIN, M. M. *Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al.]. São Paulo: Editora Hucitec, 1988

_____. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BENJAMIN, Abdala Júnior. *Margens da Cultura: Mestiçagem, Hibridismo & Outras Misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BERNADET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 17.

BERNHARDT, Sarah. *Memórias de Sarah Bernhardt*. Trad. Gulnara Lobato de Moraes Pereira. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora. 1949.

BESSE, Susan Kent. *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil. 1914-1940*. Edusp, 1999.

BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: Eduem, 2005

BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. (org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico*. Traducción de Iolanda Fontal Rueda, Cubierta de Mario Eskenazi. Barcelona: Paidós, 1995.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003

CAETANO, Maria do Rosário. Os anos 1990: Da crise à retomada. *Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada*. Revista Alceu-v-8-n.15-p.196-216-Jul/dez.2007.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras. 2003.

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p.140.162: Literatura e subdesenvolvimento.

CAROLINA, Ana. Conversa com Ana Carolina: o cinema feito sob a condição feminina. In: *Cinemais Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. Nº 20, nov/dez, 1999.

_____. Marília Gabriela: *Entrevista Ana Carolina*. Tv Uol 19 de outubro de 2000. <<http://mais.uol.com.br/view/a56q6zv70hwb/gabi-uol--ana-carolina-040268D0B183C6?types=A&>> Acesso em 13 Jun. 2009.

_____. *Cineasta retoma após 12 anos com Amélia*, 2000.
Disponível em:
<<http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2000/07/19/000.htm>> Acesso em 10 Abr. 2008.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e Racismo. In: *Revista Princípios*. Edição 29. mai/jun/jul/1993, p. 60-66.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário dos símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

CORREA DOS SANTOS, Roberto, Amélia de Ana Carolina - Senhores, Eu vi . In: Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. *Revista Semear*, nº 6. Disponível em:
<http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/6Sem_10.html> Acesso em: 10 Abr. 2008.

COSTA, Cláudia Lima. Feminismo, tradução, transnacionalismo. In: COSTA, Claudia Lima e SCHMIDT, Simone Pereira. (Orgs). *Poéticas e Políticas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004, p. 187-196.

DEERE, Carmen Diana e LÉON, Magdalena. *O empoderamento da mulher: direitos à terra e direitos de propriedade na América Latina*. Trad. Letícia Vasconcellos Abreu, Paula Azambuja Rossato Antinolfi, Sônia Terezinha Gehring. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. São Paulo: Cosac Naif. 2005.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 2ª Ed., Trad. Rui Jungmann 1994. 1 v.

ESTEVES, Flávia Cópio. “*Sob*” *Sentidos do Político*: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (Mar de Rosas, Das Tripas coração e Sonho de Valsa, 1977- 1986). (Mestrado em História) Niterói: UFF.2007.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2ª edição, 1979.

_____. *Pele negra máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FANTINI, Marli . *Águas turvas, identidades quebradas*: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas. In: Benjamin Abdala Junior. (Org.). *Margens da cultura: Mestiçagem, Hibridismo & Outras Misturas*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2004, v. 1, p. 159-180.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*: os fundamentos do texto cinematográfico. Tradução de Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 14ª edição, 2001.

FOUCAULT, Michel. Método. In: *História da Sexualidade: I A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 15ª edição. Rio de Janeiro. Graal, 1988, p.88-97

_____. *Microfísica do Poder*. (Org.) Roberto Machado. Trad. Roberto Machado. 1ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FRIEDMAN, Susan Stanford. Batendo palmas a uma só mão: Colonialismo, pós-colonialismo e as fronteiras espaço-temporais do modernismo. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 74, junho 2006: pp.85-113.

GARWAL (1994, *apud* DEERE; LÉON, 2002) DEERE, Carmen Diana e LÉON, Magdalena. O empoderamento da mulher: *Direitos à terra e direitos de propriedade na América Latina*. Trad. Letícia Vasconcellos Abreu, Paula Azambuja Rossato Antinolfi, Sônia Terezinha Gehring. Porto Alegre: Editora UFRGS (2002).

GATTI, José. Poliglossia no cinema. In CORSEUIL, Anelise R, CAUGHIE, John. (Orgs). *Palco, tela e página*. Florianópolis: Insular, 2000a .p. 141-173.

_____. Monoglossia em Aleluia, Gretchen. In: *Revista Olhar*. Vol.1, nº 4, 2000b.

GUERREIRO A. S. *A Carnavalização e o Grotesco Pelo Prisma do Cinema Brasileiro contemporâneo*. 2008. (Mestrado em Comunicação). Niterói: UFF. 2007.

GOMES, Flávio. História e historiografia da escravidão no Brasil: Identidades, caminhos, percursos. In: UNB. Centro de Educação à Distância. *Educação Africanidades Brasil*. Brasília: UnB/CEAD, 2006. P. 109-121

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral. 2ª reimpressão revista. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.

HEIDEGGER, Martin. Poetry, Language, Thought. New York: Harper & Row, 1971. Building, dwelling, thinking, p.152-153, *apud* BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 4ª reimpressão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *Quase Catálogo I- Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*, Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som/CIEC/Escola de Comunicação da UFRJ/Secretaria de Estado e Cultura, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e Política da Ironia*. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____. *Uma Teoria da Paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez Edições 70. Rio de Janeiro, 1989.

JAGGAR, Alison M. “Salvando Amina”: justiça global para mulheres e diálogo intercultural. In MINELLA, Luzinete S., FUNCK, S. B. (Orgs). *Saberes e fazeres de gênero: entre o local e o global*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006. p.13-50.

LÉON, Magdalena. *Empoderamiento: Relaciones de las mujeres com el poder*. In: Revista de Estudos Feministas, vol 8 nº 2/2000.

MACHADO, M. H. P. T. PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império. Relatos de viagem e transculturação*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v.20, nº39, p. 282 -289, 2000.

MONTENEGRO, Fernanda. A Vida é um Demorado Adeus. Entrevista concedida a Armando Antenore. In: *Revista Bravo*. Nº 141, 2009.

MARCON, F. . *Estudos pós-coloniais em reflexão*. Florianópolis: Publicado no site do Núcleo de Estudos sobre Identidade e Relações Interétnicas (NUER), da UFSC., 2005. Disponível em <<http://www.cfh.ufsc.br/~nuer/estudosposcoloniais.html>> Acesso em 16 Fev. 2010).

MEMMI, Albert. *Retrato do Colonizador*. In: Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MIGNOLO, Walter D. Histórias Locais Projetos Globais: *Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MULVEY, Laura. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*: Antologia. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 1983.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NICHOLSON, linda. Interpretando o gênero. In *Revistas de Estudos Feministas*. V.8, nº.2, 2000.p.11.

NIRANJANA (1992, apud COSTA, 2004); Cláudia Lima. Feminismo, tradução, transnacionalismo. In: COSTA, Claudia Lima e SCHMIDT,

Simone Pereira. (Orgs). *Poéticas e Políticas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004, p. 187-196.

NUNES, R. G. Derrida Desconstrução. In Finito & Diferença. *Revista de Filosofia On Line*, v. 003, 2006 . Disponível em <<http://www.revistadoinfinito.pro.br/Forum/ForumReplies.aspx?m=2&c=c4811601-8bad-4c28-8b90-89a9d59700af&t=6dc0d28b-9760-491f-becb-e1d3dd0769c5>>. Acesso em 20 de setembro de 2010.

OLIVEIRA, Angela Aparecida Gonçalves; BONNICI, Thomas. *O conceito de resistência em três textos da literatura brasileira à luz da teoria Pós-colonial*. Acta Scientiarum (UEM), Maringá, v. 27, n. 2, p. 151-161, 2005.

PEREIRA, Verbena Laranjeira. Gênero: dilemas de um conceito. In STRAY, N. M, CABEDA, Sônia Lisboa, PREHN, Denise Rodrigues (Orgs). *Gênero e Cultura Questões Contemporâneas*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004. V1, p.173.

PERROT, Michele. *Revista Label France* nº37 (1999), p.4

PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e feminismo. In: COSTA, Cláudia de Lima e SCHMIDT, Simone Pereira (Orgs). *Poéticas e Políticas Feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.p

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império; relatos de viagem e transculturação*. Bauru: Edusc, 1999.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade del poder, cultura y conocimiento en América Latina. Anuario Mariateguiano 9, n. 9: 113-121, 1997 *apud* Mignolo, Walter D. Histórias Locais Projetos Globais: *Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org). *A Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.

RETAMAR, Roberto Fernández. *Caliban*. San Juan: Callejón, 2003.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Companhia das Letras. São Paulo, 1995.

_____. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Tomaz Rosa Bueno. São Paulo. Companhia da Letras, 2001.

_____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura dos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

_____. *Nas Malhas da letra*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Do Pós-Moderno ao Pós-Colonial*. E para além de um outro. Centro de estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. 2004. Conferência de Abertura do VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, realizado em Coimbra.

_____. Entre Prospero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In: RAMALHO, Maria Irene e RIBEIRO, Antônio Souza (Orgs.). *Entre ser e estar*: raízes, percursos e discursos da identidade. Porto: Afrontamento, 2001.

SARNO, Geraldo. Ana Carolina no país do cinema. *Série A Linguagem no Cinema*. Saruê Filmes, Riofilme. In: Dvd Vídeo Filmes, (48min), 2000.

SARTRE, Jean Paul. Prefácio, 1961. In: FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2ª edição, 1968.

SCHMIDT, Simone Pereira. Onde está o sujeito pós-colonial? (algumas reflexões sobre o espaço, e a condição pós-colonial na literatura angolana). In: *Revista Abril*, v.2, nº2, p. 136-147, abril de 2009.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*: ensaios. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.

_____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2008. 240p.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação e Realidade*. Porto Alegre, n. 16 julho/dezembro de 1990.

SENRA, Stella. Amélia e a dependência de dois mundos que se estranham. In: *Revista Sinopse*. Edição nº 8, 2002.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Crítica da imagem Eurocêntrica*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. Notes on the Postcolonial. Social Text, 1992, *apud* STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. S.P: Papyrus, 2003.

SOUZA, Lynn Mario Trindade Menezes de. *Hibridismo e tradução cultural em Bhabha*. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, v.113-133.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. S.P.: Papyrus, 2003.

_____. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo. Editora Ática. 1992.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Tradução de Maria Appelenzeller. Revisão Técnica de Nuno César P. de Abreu. Campinas: Papyrus, 2008.

WOLFF, Francis. Quem é bárbaro. In: NOVAES, Adauto . (Org.) *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

XAVIER, Ismail. (org.). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 1983.

_____. Encontros Inesperados. In: *Folha de São Paulo*. Mais, São Paulo, 03 dez. 2000. p.9, 2000. Entrevista concedida a Mário Sérgio Conti.

ANEXO

FONTES UTILIZADAS

1. FILMES:

AMÉLIA. Direção: Ana Carolina. Rio de Janeiro: Cristal Cinematográfica, 2000. DVD Videofilmes (126 min), 35mm. NTSC., COR.

FICHA TÉCNICA:

Título Original: Amélia
Gênero: Drama
Duração: 126 min.
Lançamento: (Brasil): 2000
Distribuição: Riofilme
Direção: Ana Carolina
Roteiro: Ana Carolina
Produção: Tuinho Schwartz
Música: Paulo Herculano e Nelson Ayres
Direção de Fotografia: Rodolfo Sanches
Desenho de Produção: Renné Bittencourt
Figurino: Kalma Murtinho
Edição: Ademir Francisco

ELENCO:

Béatrice Agenin (Sarah Bernhardt)
Marília Pera (Amélia)
Míriam Muniz (Francisca)
Camila Amado (Oswalda)
Alice Borges (Maria Luíza)
Betty Goffman (Vicentine)
Duda Mamberti (Lano)
Pedro Paulo Rangel (Salustiano)
Cristina Pereira
Marcela Cartaxo
Pedro Bismarck
Xuxa Lopes

Prêmios: Melhor filme eleito pelo júri popular no festival de Biarritz, na França em 2000, e melhor atriz para Béatrice Agenin.

Documentário nos extras do DVD do filme *Amélia*

Ana Carolina no país do cinema

Concepção, produção e direção de Geraldo Sarno.

Montagem: Luiz Guimarães de Castro.

Fotografia e câmera. Alex Araribe e Marcelo Guru.

Som Walter Gourlart

Duração: 48min.

Cor. Vídeo.

Data: 2000/2001

Documentário nos extras do DVD do filme *Amélia*

Ana Carolina fala sobre Amélia

Imagens cedidas por Evaldo Mocarzel

Edição de Nelson Yamashiro

Data: 2006

Duração: 20min.

Cor. Vídeo.

2. ENTREVISTAS:

CONVERSA COM ANA CAROLINA: *o cinema feito sob a condição feminina*. Entrevista concedida à revista *Cinemais*. Nº 20, nov/dez, 1999.

O TERCEIRO ESPAÇO. Uma entrevista com Homi Bhabha. Entrevista a Jonathan Rutherford. Tradução Regina Helena Fróes e Leonardo Fróes. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nº 24, 35-41, 1996.